



*Antonio Brioschi
e il nuovo stile musicale
del Settecento lombardo*

Atti del convegno internazionale
Alessandria, 20-21 settembre 2008

a cura di

DAVIDE DAOLMI
CESARE FERTONANI

ISBN 978-88-7916-469-6

Copyright 2010

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Pubblicato con il contributo della



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI ALESSANDRIA

In copertina:

Giambattista Tiepolo, particolare da *Allegoria delle arti*, affresco, Milano, Palazzo Clerici.

Stampa: Digital Print Service



- 7 Introduzione
di Davide Daolmi e Cesare Fertonani
- 10 Programma del convegno
- 13 VANNI MORETTO
Antonio Brioschi e il 'nuovo' stile del Settecento lombardo
PROLUSIONE AL CONVEGNO
- 17 CESARE FERTONANI
La sinfonia «milanese»
Il contributo allo sviluppo di un 'nuovo' stile strumentale
- 45 LUCA AVERSANO
Classicismo e musica strumentale nel Settecento italiano
- 55 SARAH MANDEL-YEHUDA
Issues of authenticity in 18th-century sources of symphonies
The case of Antonio Brioschi
- 77 MATTEO GIUGGIOLI
La sinfonia in dialogo. Strategie retoriche tra Sammartini e Brioschi
- 95 BATHIA CHURGIN
Sammartini as model. The 'andante piano' from Antonio Brioschi's
trio symphony (Fonds Blancheton 11/61)
- 105 RUDOLF RASCH
Evoluzioni formali della sinfonia (1738)
Una raccolta manoscritta per il Teatro di Amsterdam
- 119 BERTIL VAN BOER
A radical change. Brioschi and the development of the symphonies
of Johan Helmich Roman
- 137 RENATO MEUCCI
Strumenti e strumentisti nella Milano di metà Settecento

151	FRANCESCO RIVA <i>Il periodico «Milano sacro»</i> <i>Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia</i>
169	LUCA CIVELLI <i>Gaetano Piazza maestro di cappella a Milano</i>
179	JACOPO FRANZONI <i>Chi era Francesco Zappa?</i>
219	CLORINDA GALASSO · DANIELE COGLIATI <i>Andrea Zani. La biografia e il catalogo delle opere strumentali</i>
257	DAVIDE STEFANI <i>Giuseppe Ferdinando Brivio. Catalogo ragionato della musica strumentale</i>
	IVANO BETTIN <i>Galimberti e Paladini. Stato degli studi e catalogo della musica strumentale</i>
279	
305	<i>Sonate di G. B. Sammartini al Conservatorio di Genova</i>
313	<i>«Mailänder Musikgeschichte». Materiali per la storia della musica milanese alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco</i>
319	DAVIDE DAOLMI <i>Il 'furto' di Antonín. Brioschi riletto da Laube</i>
327	Appendice di SIMONE MERLO <i>Antonín Laube. Stato della ricerca</i>
333	MATTEO MAGAROTTO <i>Da Milano a Londra. Sammartini, Giardini, Bach</i>
353	DAVIDE VERGA <i>Tempeste di mare a Milano. Sviluppi della sinfonia milanese nella produzione di Carlo Monza</i>
403	Riferimenti bibliografici
439	Indice dei nomi

NON C'È DUBBIO CHE L'IMPORTANZA DI MILANO E DELLA LOMBARDIA NELLA GEOGRAFIA e nella cultura musicale del Settecento europeo sia da ricondurre anzitutto alla musica strumentale e, in particolare, allo sviluppo della sinfonia. Alla ricostruzione e valorizzazione dell'identità musicale e, in senso più ampio, culturale della Lombardia settecentesca è dedicato il progetto «Archivio della sinfonia milanese», che si propone di raccogliere il repertorio sinfonico del Settecento lombardo al fine di promuoverne lo studio, l'esecuzione e la diffusione coordinando e integrando, in modo fattivo e virtuoso, la ricerca storico-critica e la raccolta sistematica delle fonti musicali, lo studio della prassi esecutiva, l'organizzazione di concerti, la produzione editoriale e discografica. Per questa ragione il progetto unisce e coinvolge in modo organico istituzioni di diversa natura: l'Associazione culturale Atalanta Fugiens, il Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, Casa Ricordi e la Sony BMG Music.

In questo ambito è stato concepito il convegno internazionale *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo-piemontese: ricerca storico-critica, prassi esecutiva, aspetti produttivi* (Alessandria, 15-21 settembre 2008): la riscoperta di questo misterioso quanto affascinante compositore ha dato lo spunto per una complessiva riconsiderazione del Settecento strumentale lombardo, da cui sorge la verifica di un'ipotesi di lavoro o, se si preferisce, di una sfida critica e storiografica che riguarda il ruolo di Brioschi e degli altri autori «milanesi» nello sviluppo di un 'nuovo' stile strumentale di rilevanza europea.

Il convegno si è svolto nella cornice di una più ampia e articolata iniziativa, svoltasi ad Alessandria e a Casale Monferrato, che si è appunto incentrata sulla riscoperta di Brioschi ed è stata realizzata grazie al generoso finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, cui vanno i più calorosi e sentiti ringraziamenti; oltre al convegno, l'iniziativa ha compreso anche un seminario di perfezionamento musicale sulla prassi esecutiva storica, una serie di concerti e la produzione di un documentario. A questo proposito, va sottolineato come non sia per nulla casuale che l'iniziativa abbia avuto luogo nel Piemonte orientale; il fatto che la Biblioteca civica Giovanni Canna di Casale Monferrato conservi alcune fonti molto importanti di composizioni

strumentali di autori come Brioschi, Sammartini e Galimberti indica strette e interessanti relazioni, ancora tutte da investigare, tra l'ambiente milanese e le città del Piemonte orientale.

All'indomani del convegno, il proseguimento delle attività della «Archivio della sinfonia milanese» ha fatto sì che il *corpus* originario degli interventi proposti ad Alessandria potessero integrarsi con nuovi contributi che qui volentieri proponiamo.

Nella prima parte del volume Cesare Fertoni delinea il quadro in cui si può contestualizzare – dal punto di vista storico-critico, estetico, culturale, politico e sociale – il 'nuovo' stile strumentale sviluppato dalla sinfonia «milanese» con la sua portata di autentica rilevanza europea, mentre Luca Aversano indaga i rapporti di natura critica e storiografica che possono essere individuati tra «classicismo» e musica strumentale nel Settecento italiano.

Le spinose questioni relative all'autenticità delle fonti delle sinfonie di Brioschi, attualmente disseminate in numerose biblioteche europee e degli Stati Uniti, sono affrontate da Sarah Mandel-Yehuda. A tutt'oggi non è conosciuto alcun autografo del compositore: le sinfonie sono pervenute in copie manoscritte la cui autenticità dev'essere attentamente vagliata dato che solleva problemi di attendibilità che riguardano, tra l'altro, la paternità stessa e la cronologia delle composizioni nonché la provenienza delle fonti stesse.

Di taglio eminentemente analitico, il saggio di Matteo Giuggioli pone a confronto le strategie retoriche e compositive nelle sinfonie di Giovanni Battista Sammartini e Brioschi. Dal canto suo, Bathia Churgin prende in considerazione un significativo caso di prestito in cui Brioschi rielabora un movimento di Sammartini e che getta luce sul rapporto intercorso tra i due compositori; non v'è dubbio che Brioschi abbia conosciuto e studiato direttamente la musica di Sammartini.

Alcuni contributi trattano poi esplicitamente dei riflessi europei del 'nuovo' stile. Rudolf Rasch si occupa di cogliere la convivenza di aspetti «barocchi» e «preclassici» nelle composizioni di autori italiani e stranieri eseguite in occasione del concerto organizzato nel 1738 per le celebrazioni del centenario del Teatro di Amsterdam, laddove Bertil van Boer analizza l'influenza delle sinfonie di Antonio Brioschi su quelle del maggiore compositore svedese dell'epoca, Johan Helmich Roman.

Renato Meucci si occupa infine di strumenti e strumentisti nella Milano di metà Settecento, mostrando come le relazioni tra alcuni aspetti organologici e di prassi esecutiva con la coeva produzione compositiva pongano in luce, una volta di più, la dimensione internazionale della musica in Lombardia nel corso del secolo.

Nella seconda parte del volume presentiamo il lavoro di un gruppo di studenti del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università di Milano, coordinato da Davide Daolmi. Il *team* di lavoro è stato sollecitato a restituire e studiare le fonti più direttamente legate all'ambiente lombardo in cui si cominciavano a sperimentare i nuovi indirizzi stilistici della sinfonia settecentesca.

Francesco Riva raccoglie, organizza e studia, i dati sull'attività musicale di Milano offerte da quello che è forse l'unico 'registro' dei musicisti cittadini. Stampato a partire dal 1761 l'almanacco «Milano sacro» annota chiesa per chiesa, anno per anno, i nomi di maestri di cappella, cantori e strumentisti. L'attività musicale delle chiese non è infatti estranea alle sperimentazioni del nuovo stile: i più significativi sinfonisti di questi anni, a cominciare da Sammartini, si assicuravano lo stipendio come maestri di cappella.

Si è ritenuto poi indispensabile mettere a fuoco alcune figure di musicisti operanti a Milano in questi anni. Luca Civelli ha dissipato le nebbie attorno al nome di Gaetano Piazza. Di altri – Giuseppe Ferdinando Brivio (Davide Stefani), Ferdinando Galimberti e Giuseppe Paladini (Ivano Bettin), Francesco Zappa (Jacopo Franzoni), Andrea Zani (Clorinda Galasso e Daniele Cogliati) – è stato proposto, accanto alla ricostruzione biografica, un puntuale catalogo della produzione strumentale che individuasse, sulla base dell'*incipit*, l'identità compositiva di ogni singolo brano. Troppo spesso la titolazione sommaria di «sonata, sinfonia, concerto, ouverture» ha creato confusioni e fraintendimenti nell'identificazione di specifiche composizioni, o addirittura nella corretta attribuzione di paternità.

Sulla circolazione della produzione lombarda nel resto d'Europa si occupano i successivi tre contributi. Matteo Magarotto insegue fino a Londra le opere di Giuseppe Sammartini, Felice Giardini e Johann Christian Bach; Davide Daolmi con la collaborazione di Simone Merlo fa il punto sulle riletture del boemo Antonin Laube di una sinfonia di Brioschi; e Ivano Bettin descrive il prezioso fondo di musica milanese settecentesca raccolto un secolo dopo da padre Keller, già presso il monastero di Einsiedeln ora a Monaco.

L'ampia indagine di Davide Verga, a conclusione del volume, fa il punto su un *corpus* di sinfonie di Carlo Monza, testimonianza dei nuovi indirizzi 'drammatici' e teatrali che sul finire del secolo identificheranno le sperimentazioni strumentali ormai completamente entrate in simbiosi con la sempre più internazionale scena operistica. Milano, come poche altre città, dettava gli indirizzi culturali e soprattutto musicale in Europa.

DAVIDE DAOLMI · CESARE FERTONANI

Antonio Brioschi
e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo:
ricerca storico-critica, prassi esecutiva, aspetti produttivi

CONVEGNO INTERNAZIONALE
Alessandria, Palazzo Cuttica, 20 e 21 settembre 2008

•
Associazione Atalanta Fugiens

Sezione Musica
Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo
Università degli Studi di Milano

Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria

Sabato 20 settembre 2008

ore 9.30

Saluti di benvenuto delle autorità

Apertura dei lavori:

GIANFRANCO PITTATORE
Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria

Presiede Vanni Moretto

CRISTIANO OSTINELLI
Casa Ricordi

LUCIANO REBEGGIANI
Sony BMG Music

•
CESARE FERTONANI
La sinfonia 'milanese' e il contributo allo sviluppo
di un nuovo stile strumentale.

•
LUCA AVERSANO
Classicismo e musica strumentale nel Settecento italiano

•
BERTIL VAN BOER
A radical change. The influence of Brioschi on the development
of the Swedish symphonies of Johan Helmich Roman

•
RENATO MEUCCI
Strumenti e strumentisti intorno a Mozart a Milano

ore 15.00

Presiede Bertil Van Boer

·

VANNI MORETTO

La sinfonia milanese del Settecento: aspetti e problemi di prassi esecutiva

·

RUDOLF RASCH

Gli anni 1730 fra barocco e preclassicismo: la variazione formale
nel repertorio sinfonico del centenario del Teatro di Amsterdam (1738).

·

FRANCESCO SPAGNOLO

Il mondo in Sinagoga. Dialoghi musicali tra ebrei e cristiani
a Casale Monferrato (xviii-xix sec.)

·

MATTEO GIUGGIOLI

Intorno ad alcuni esempi di 'sinfonismo' lombardo.
Strategie retoriche a confronto.

·

ore 21.00

Concerto, Cattedrale di San Pietro di Alessandria

Domenica 21 settembre 2008

ore 9.30

Presiede Cesare Fertonani

·

SARAH MANDEL-YEUDA

Issues of authenticity in Eighteenth-century sources of Symphonies:
The case of Antonio Brioschi

·

BATHIA CHURGIN

A Brioschi borrowing from Sammartini:
The Andante from his Trio symphony, *Fonds Blancheton*, op. 11/61.

·

Interventi del gruppo di ricerca della Sezione Musica
del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo
dell'Università degli Studi di Milano

DAVIDE DAOLMI, coordinatore

Ivano Bettin · Daniele Cogliati · Luca Civelli · Jacopo Franzoni · Clorinda
Galasso · Matteo Magarotto · Francesco Riva · Davide Stefani · Davide Verga

·

ore 17.00

Concerto, Sinagoga di Casale Monferrato

Antonio Brioschi e il 'nuovo' stile del Settecento lombardo

Prolusione al convegno

di VANNI MORETTO

Dopo decenni di ricerche sulla prassi esecutiva barocca e tardo barocca, abbiamo assistito in questi ultimi anni a un crescente interesse nei confronti dell'esecuzione e della ricerca su quel repertorio strumentale, originario del nord Italia, che, discostandosi dai canoni stilistici 'barocchi', sembra essere all'origine del cosiddetto 'classicismo'. Molti interpreti e strumentisti si sono cimentati, in questi ultimi vent'anni, in esecuzioni con 'strumenti originali'. Ovvero quegli strumenti che vorrebbero, in qualche modo, riprodurre la forma e il suono di una certa epoca o, per meglio dire, dell'idea che oggi si ha di quel suono. Anche la ricerca sugli 'strumenti originali' si è concentrata in particolar modo sul repertorio barocco, ambito nel quale sono state fatte innumerevoli ricerche, con conseguenti progressi in merito alla fattura degli strumenti e alle modalità di esecuzione.

Frutto di tali ricerche è stata sicuramente la conquista di una prassi esecutiva, se non attendibile (nel senso di fedele a una prassi originale, che nessuno può davvero conoscere), perlomeno coerente, ovvero in grado di valorizzare e rivitalizzare al meglio il contenuto estetico-semantico dell'opera. Vorrei poi aggiungere che in questa direzione dovrebbe essere interpretato il termine 'filologico' spesso applicato in modo improprio o non pertinente: un'esecuzione appropriata all'epoca della musica che esegue è, a mio avviso, quella che, attraverso un'adeguata prassi strumentale, riesce a restituire coerenza al testo e non, come a volte si vorrebbe, quella che riproduce fedelmente le antiche modalità di esecuzione. Le discussioni su come si suonasse effettivamente nel Settecento, oltre a essere inutili e sterili – dato che nessuno può sapere con esattezza come si suonasse in quell'epoca – sono anche un inutile spreco di forze mentali che potrebbero essere applicate altrove.

Molto meno esplorato, invece, è rimasto sino a oggi il campo dell'arte strumentale legata allo sviluppo di quello che si può definire il 'nuovo' stile strumentale maturato nell'Italia settentrionale, e in particolare a Milano e in Lombardia, a partire dal 1730 circa grazie a compositori come Antonio Brioschi, Giovanni Battista Sammartini, Ferdinando Galimberti e Fortunato Chelleri. Tra i musicisti che hanno partecipato alla sontuosa rinascita del repertorio barocco, molti di noi, sollecitati dalle moderne ricerche filologiche, si sono trovati, a un certo punto della loro vicenda artistica, a confrontarsi con questo

repertorio strumentale, innovativo rispetto alle esperienze di autori assai più frequentati come, per esempio, Vivaldi. Quello che gli interpreti si sono trovati a sperimentare nel varcare tale soglia stilistica è stata la totale inadeguatezza per non dire inapplicabilità della prassi strumentale seicentesca. In altri termini ci si è accorti che la musica strumentale del primo settecento lombardo 'soffre' quando le si applicano modalità di esecuzione, per così dire, vivaldiane. Questo ci fa ritenere che il 'nuovo' stile musicale (lo stesso che, talora non senza una punta di disprezzo viene definito 'galante', 'preclassico' o 'rococò') segni nell'ambito dello *status* musicale europeo di quegli anni una decisa discontinuità – discontinuità le cui ripercussioni possono essere seguite, nel suo propagarsi attraverso tutto il continente, fino alla seconda metà del Settecento, ovvero fino alla grande sintesi stilistica operata da Haydn e Mozart.

Parlando in particolare di Antonio Brioschi e delle sue sinfonie, non è difficile cogliere nella sua musica alcuni tratti che, una volta riuniti e coordinati tra loro, danno una chiara idea della fisionomia dello stile di questo autore. La prima caratteristica evidente, anche a un semplice approccio visivo con la partitura, è una sorta di destrutturazione della frase; l'idea musicale nasce e si annulla continuamente in un flusso magmatico di movimenti ritmici sincopati, scale, acciaccature e rapidi collegamenti. È molto difficile 'canticchiare' il tema di una sinfonia di Brioschi poiché solo a tratti tale tema diventa 'melodia'. Le linee delle due parti di violino si accavallano e si intersecano continuamente in un gioco di ruoli che raramente sfocia nel contrappunto imitativo, mentre il più delle volte vede le singole parti mantenere una forte autonomia. La viola è quasi sempre indipendente dal basso, ma ne imita l'andamento. Si forma così un tessuto in cui, su una trama scarna, ma efficace nel tracciare il percorso armonico, gli accenti e la struttura fraseologica che vede impegnati viole e basso continuo, si inserisce un ordito fitto, colorato, pieno di slanci e di sorprese condotto dalle due parti di violino. E quanto più la linea dei bassi è solida e lapidaria, tanto più le parti superiori possono osare nel loro sincopare, nascondere, eludere, scherzare.

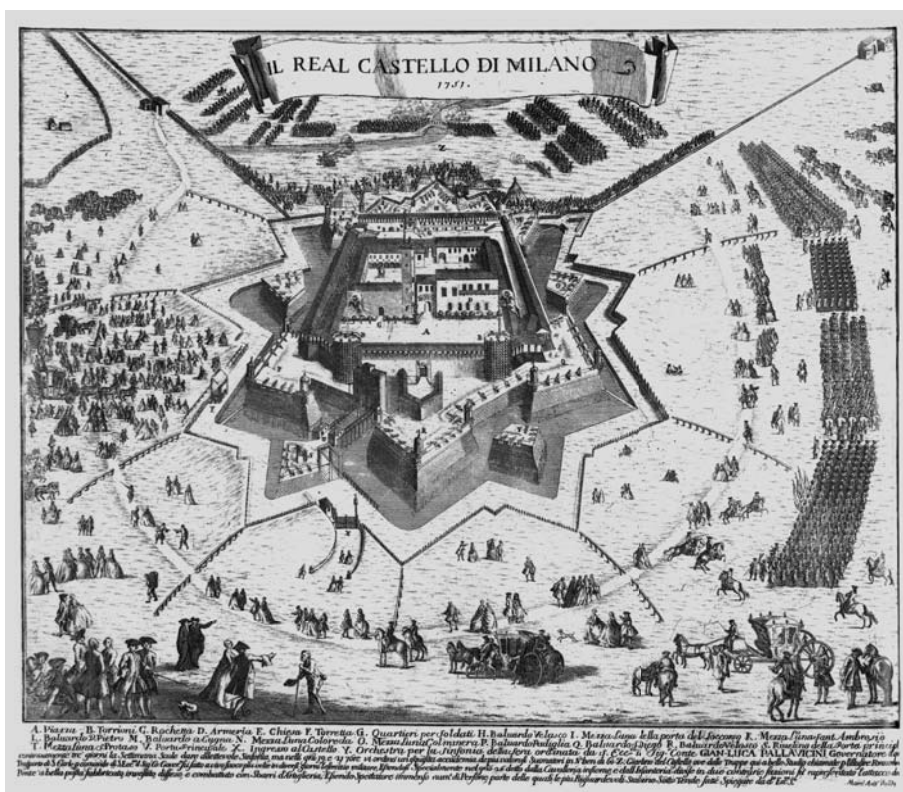
Altra caratteristica lampante, che vale per tutti i compositori del primo Settecento milanese e lombardo, è la brusca, esibita, quasi provocatoria semplificazione armonica. Questo non è, a mio avviso, scarsa perizia degli autori, ma una volontà di comunicare in maniera diretta e immediata con il pubblico. Questa musica si rivolgeva, oltre che all'aristocrazia, anche a un sempre più presente nuovo pubblico borghese, che proprio in quei decenni iniziava ad affacciarsi alla realtà dei concerti pubblici e di una intensa pratica musicale. Un pubblico, in un certo senso, ancora poco 'coltivato'. Se il parallelismo non implicasse un accento troppo marcato sugli aspetti del consumo e dell'intrattenimento, sminuendo quello del piacere intellettuale che c'è nello scrivere, nel suonare e nell'ascoltare questa musica, potremmo quasi dire che la sinfonia 'milanese' svolgesse, *ante litteram*, il ruolo di quella che oggi chiamiamo 'musica leggera'.

Un effetto collaterale della semplificazione armonica è la trasparenza della struttura, a livello sia della frase sia dell'intero movimento o dell'intera

composizione. Nel momento in cui diventa trasparente e leggibile, la forma diviene essa stessa veicolo d'informazioni. È, a mio avviso, in questi anni che si operano le prime significative innovazioni sulla struttura musicale nella direzione della cosiddetta forma-sonata. L'inserimento di una sezione, subito dopo il ritornello, in cui l'andamento armonico diviene ardito e il contrappunto si infittisce (una specie di parentesi in cui il compositore si permette di esibire la propria abilità alla maniera antica, con fugati, inversioni e sovrapposizioni dei temi, prima di riprendere il tema iniziale) non è forse l'origine dello 'sviluppo' della forma sonata? E la progressiva crescita ed emancipazione tematica dell'area armonica alla dominante nel primo ritornello non sono forse i prodromi per parlare di un 'secondo tema'?

È soprattutto grazie a queste due innovazioni formali che il respiro dei primi movimenti sinfonici di Brioschi cresce, fino a raggiungere durate vicine ai sei minuti. Nelle sinfonie «milanesi» di Niccolò Zingarelli, risalenti agli anni Ottanta del Settecento, si sfiorano addirittura i dieci minuti.

Il virtuosismo compositivo di questo bacino sinfonico sta dunque nella ricerca formale, non più in quella armonica e contrappuntistica. Le forze che generano un 'nuovo' stile musicale sono le stesse che spingono gli esecutori a sviluppare un certo tipo di rapporto con lo strumento e con la linea tematica. Questo è, probabilmente, il motivo per cui la prassi barocca, volta ad arricchire e variegare la linea, fin quasi a rendere impercettibile la struttura, mal si addice alle novità di questa musica.



Incisione celebrativa di Marcantonio Dal Re per alcune feste pubbliche celebrate al Castello dal governatore Pallavicini nel settembre 1751. La didascalia riferisce della salva militare del 26, dei due concerti del 19 e 21 con «suonatori in numer ben di sessanta» e in generale della pratica delle «sinfonie della sera» presso il Castello, individuando con «Y» il gazebo per l'orchestra sulla sinistra del Castello, di fronte al quale si accalcano numerose persone (v. il particolare *infra* a p. 136).

Nel cartiglio in alto: IL REAL CASTELLO DI MILANO | 1751

Nella didascalia in basso: A. Piazza B. Torriioni c. Rocchetta d. Armeria e. Chiesa f. Torretta g. Quartieri per Soldati h. Baluardo Velasco i. Mezza Luna della porta del Soccorso k. Mezza Luna sant'Ambrosio | l. Baluardo D. Pietro m. Baluardo a Cugna n. Mezza Luna Coloreda o. Mezza Luna Colminera p. Baluardo Padiglia q. Baluardo S. Diego r. Baluardo Velasco s. Rivelino della Porta pincipale | t. Mezza Luna S. Protaso v. Porta Principale x. Ingresso al Castello y. Orchestra per la Sinfonia della Sera ordinata da S. Ecc.^{za} il Sig.^r Conte GIAN-LUCA PALLAVICINI Governatore il quale | continuamente tre giorni la Settimana Suole dare dilettevole Sinfonia, ma nelli gñi 19 e 21 7bre vi ordinò un squisita accademia de più valorosi Suonatori in n° ben di 60 z. Giardino del Castello ove dalle Truppe qui a bello Studio chiamate p l'illustre Fonzione <de> | Trasporto di S. Carlo p comando di S. Ecc.^{za} il Sig.^r Co: Gover.^{re} fu fatto a vivo fuoco più volte in diversi giorni l'esercizio militare, Essendosi Specialmente nel gño 26 detto dalla Cavalleria insieme e dall'Infanteria divise in due contrarie fazioni fu rapresentato l'attacco de< | Ponte a bella posta fabbricato, investito, difeso, e combattuto con Sbarri d'Artiglieria, Essendo Spettatore immenso num° di Persone, parte delle quali, le più Riguardevoli Stavano Sotto Tende fatte Spiegare da d.^a Ecc.^{za} S.^a — Marc'Ant° Dal Re

La sinfonia «milanese»

Il contributo allo sviluppo di un 'nuovo' stile strumentale

di CESARE FERTONANI

La sinfonia «milanese»: un'ipotesi critica e storiografica

L'idea di sinfonia «milanese» nel Settecento implica la necessità di affrontare una serie di problemi di natura metodologica, critica e storiografica. Per questa ragione è forse opportuno iniziare a interrogarsi sui termini stessi di un concetto che richiede alcune precisazioni preliminari tanto di principio quanto di merito. Il contributo degli autori milanesi, su tutti Giovanni Battista Sammartini, ai primordi e allo sviluppo della cosiddetta sinfonia «da concerto» sembra un fatto a tal punto acquisito e riconosciuto da non meritare di essere ulteriormente considerato. Semmai, come si vedrà, è l'effettiva portata e l'incidenza internazionale di questo contributo a rappresentare un aspetto assai rilevante, per non dire decisivo, di una questione musicologica ancora aperta. Nel concetto di sinfonia «milanese» così come lo si assume qui, ovvero quale epitome di un'ipotesi – se si vuole anche una sfida – critica e storiografica, è piuttosto l'aggettivo «milanese» che esige di essere chiarito con una certa articolazione di argomenti.

Il termine «milanese» è da intendersi in due diverse accezioni, che tuttavia sono complementari e si compenetrano l'una nell'altra. Da un lato, il termine si riferisce in senso stretto agli autori propriamente milanesi come Giovanni Battista Sammartini, Antonio Brioschi e Ferdinando Galimberti che appaiono, se non gli inventori della cosiddetta «sinfonia da concerto», i compositori che tra il 1730 e gli anni 1750 imprimono il primo – dal punto di vista cronologico – decisivo impulso alla definizione del genere nel corso del Settecento.¹ Dall'altro, il termine «milanese» è da intendersi nel senso più ampio di «lombardo» e forse anche di norditaliano, in un'accezione quasi analoga a quella, largamente diffusa nel XVIII secolo, di «napolitano»; ovvero come una qualifica che indica non soltanto i musicisti effettivamente nati a Milano e in Lombardia, ma che si può in qualche misura estendere – naturalmente con tutte le cautele e verifiche di ogni specifico caso – a coloro che soggiornarono o vissero nella capitale della regione per completarvi la propria formazione o lavorarvi non occasionalmente e nella cui produzione si possono riscontrare tracce più o meno evidenti del rapporto con la cultura strumentale milanese

1. FINSCHER 1998, coll. 24-25; LARUE · WOLF 2001, pp. 816-817.

(basterà ricordare, a questo proposito, i nomi di Gluck, Holzbauer, Cannabich, Johann Christian Bach, Giardini, Boccherini, Mysliveček, Mozart, Pichl, Zingarelli: ma l'elenco potrebbe essere assai più lungo).

Questa ipotesi critica e storiografica sottintende insomma il propulsivo ruolo europeo esercitato nel Settecento dalla civiltà musicale milanese e lombarda in ambito strumentale, in particolare per ciò che riguarda la «sinfonia da concerto». Il fatto che questo genere sia sviluppato e coltivato nell'ambiente milanese lungo tutto il corso del secolo presuppone naturalmente, oltre alla presenza di compositori dediti alla produzione strumentale in misura cospicua – pur accanto quella sacra e operistica – o addirittura esclusiva, l'esistenza di condizioni favorevoli all'apprezzamento e alla valorizzazione della musica strumentale sul piano estetico, sociale e produttivo. In altri termini, Milano appare una città capace di proporsi come polo dall'identità ben definita, come laboratorio di richiamo e aggregazione – se non proprio, per adoperare un consunto e ormai screditato concetto storiografico, come sede di una vera e propria 'scuola' – per musicisti italiani e stranieri e al contempo come centro d'irradiazione di una produzione internazionalmente riconosciuta. Se si considera sostanziale la portata di questo ruolo esercitato da Milano, si potrà allora ipotizzare un impiego emblematico e, seppure cautamente, estensivo dei termini «milanese» e «lombardo» in relazione a un certo tipo di musica strumentale – con in prima linea la «sinfonia da concerto» – composta e praticata anche in altre regioni dell'Italia settentrionale confinanti con la Lombardia. Del resto, è noto come per effetto dell'espansionismo della signoria viscontea e sforzesca, che nei momenti di maggior successo arrivò a includere oltre al Piemonte orientale, la Svizzera ticinese e zone di Liguria e di Emilia (con, sino al 1512, città come Piacenza e Parma), il termine «Lombardia» fosse ancora comunemente usato nel Settecento per designare un territorio esteso ben oltre i confini dell'attuale regione; onde la precisazione «Lombardia austriaca» per indicare lo stato nato dall'accorpamento del Ducato di Milano (da cui continuavano a restare naturalmente esclusi i possedimenti veneziani di Bergamo, Brescia e Crema) e del Ducato di Mantova. A seguito dei trattati di Utrecht (1713) e Rastadt (1714), che ratificarono il nuovo assetto seguito alla guerra di successione spagnola, il passaggio del Milanese al dominio austriaco ebbe quale controparte la cessione ai Savoia di Lomellina, Oltrepò pavese, Tortona, Alessandria, Novara, Val d'Ossola e Valsesia. Ma ancora nel 1728, parlando di Milano, il barone di Montesquieu dà della Lombardia una definizione quanto mai estensiva che coincide, di fatto, con l'intera pianura padana:

La Lombardia è tutta quella pianura che si stende fra le Alpi e l'Appennino; queste due catene di montagne, unite all'inizio del Piemonte, divergono, formando un triangolo con il mare Adriatico, che ne è come la base, e racchiudendo la più deliziosa pianura del mondo, che comprende il Piemonte, il Milanese, lo Stato veneto, Parma, Modena, il Bolognese e il Ferrarese.²

2. MONTESQUIEU 1728, p. 70 (della trad. 1990).

D'altro canto le conflittuali vicende della politica europea provocarono nella regione, almeno sin verso la metà del secolo, una serie di intricate assegnazioni territoriali; basti pensare che, dominio imperiale dal 1706 al 1796, Milano fu comunque occupata, nel corso della guerra di successione polacca, da Carlo Emanuele III di Savoia tra il 1733 e il 1736 e poi, durante la guerra di successione austriaca, dagli spagnoli nel 1745-1746.

Naturalmente i presupposti su cui si fonda questa ipotesi critica e storiografica e le direttrici che lo orientano necessitano di una costante verifica storico-critica; per questa ragione, il progetto intende assumere i caratteri di un cantiere aperto, e che del cantiere presenta i vantaggi e al contempo anche i rischi. Com'è noto, negli ultimi decenni la cultura strumentale «milanese» del Settecento e in particolare il suo esponente più rappresentativo, Giovanni Battista Sammartini, sono stati oggetto di una certa attenzione storico-critica. Eppure restano ancora molti aspetti e indirizzi di ricerca che attendono di essere affrontati in modo approfondito o che debbono essere proseguiti e intensificati:³ anzitutto i dettagli delle condizioni sociali, culturali, economiche, produttive e didattiche di quella cultura, anche in rapporto alla sua collocazione nel sistema complessivo della musica a Milano, grazie al reperimento e al vaglio di nuovo materiale documentario e bibliografico; la ricostruzione di una mappa che illustri i canali di commercializzazione e la diffusione europea, ad ampio raggio, della musica strumentale «milanese»; lo studio analitico della produzione compositiva di diversi autori (Giuseppe Ferdinando Brivio, Melchiorre Chiesa, Ferdinando Galimberti, Giovanni Battista Lampugnani, Giuseppe Paladini, Gaetano Piazza, ma anche gli stessi Brioschi e Sammartini tenuto conto dell'ampiezza della loro produzione).

Una delle questioni essenziali riguarda più che mai l'effettiva esistenza di uno stile strumentale «milanese» e con questo il tratteggio della sua identità: in altri termini, la possibilità di identificare nei compositori in questione, al di là delle diversità individuali, una serie di tratti e comportamenti condivisi che corrispondano all'immagine della cultura strumentale «milanese» così come questa viene recepita e percepita in Europa, anzitutto attraverso la diffusione delle fonti musicali manoscritte e a stampa. Non c'è dubbio, infatti, che da un certo momento in poi, che si può ragionevolmente collocare negli anni Trenta sulla base tanto della cronologia delle fonti quanto delle testimonianze documentarie, la musica strumentale «milanese» riflette di sé all'esterno e all'estero un'immagine piuttosto nitida: si pensi per esempio all'affermazione di Charles De Brosses, in Italia nel 1739-1740, «la Lombardia eccelle nella musica strumentale»,⁴ o alla consistente fortuna conosciuta dagli autori «milanesi» presso gli editori stranieri.

Un'altra questione essenziale, strettamente correlata a quella dell'identità, concerne poi la reale portata e incidenza europea della cultura strumentale «milanese» al di là delle più inveterate e consuete tesi storiografiche; le facili

3. FERTONANI 2000, pp. 860-863.

4. DE BROSSES 1799, lettera LI al signor de Maleteste (p. 598 dell'ed. 1992).

mitologie autocelebrative (di marca italiana) ovvero le costruzioni di segno opposto (di stampo germanico) inclini a negare a questa cultura un reale impatto internazionale: le une e le altre comunque condizionate da pesanti pregiudizi di impronta ideologica e nazionalistica. Le pagine come quelle che Giuseppe Carpani dedica al controverso rapporto tra Giovanni Battista Sammartini e Haydn⁵ forniscono pur sempre notizie e indicazioni preziose al riguardo ma solo quando si arriverà ad avere un quadro sufficientemente delineato di uno stile «milanese» si potranno rilevare e apprezzare con piena cognizione di causa – dunque in modo davvero convincente – le influenze compositive e di gusto esercitate in Europa da una musica strumentale non assimilabile a un semplice ‘prodotto d’esportazione’.

Ora, la sinfonia sembra essere in ogni caso la chiave d’accesso privilegiata alla civiltà musicale della Milano settecentesca; una civiltà nella quale naturalmente la musica sacra e l’opera occupano un posto assai rilevante e sono frequentati anche altri generi strumentali, ma che è senz’altro connotata da una vera e propria ‘cultura della sinfonia’. Del resto, il ruolo emblematico della sinfonia appare quasi ovvio in un contesto che vanta un’insigne tradizione orchestrale e l’intenso coinvolgimento amatoriale dell’aristocrazia e dello stesso ceto borghese nella pratica e nel radicamento istituzionale della musica d’insieme.⁶

La presenza di una florida cultura degli strumenti ad arco, essenziale per lo sviluppo della sinfonia, è riflessa dall’importanza assoluta della liuteria lombarda, floridissima anzitutto a Cremona (le famiglie Amati, Guarneri, Stradivari, Bergonzi), ma anche a Milano (Giovanni Grancino, Giovanni Battista Guadagnini, Carlo Ferdinando Landolfi, Carlo Giuseppe e Carlo Antonio Testore, Antonio Maria Lavazza, Ferdinando Alberti, Pietro Giovanni e Domenico Mantegazza) e in altri centri come Pavia, Como, Mantova. Sul versante esecutivo, tale cultura è documentata da una serie di apprezzamenti sull’eccellenza dell’Orchestra del Teatro Ducale (nerbo del professionismo musicale cittadino), che vanno da Quantz, a Milano nel 1726,⁷ a Sacchi⁸ e a Galeazzi;⁹ ma anche da testimonianze come quella di Pierre Jean Grosley, che scrive: «Dans les premières villes que l’on rencontre en Lombardie, on trouve déjà un goût décidé pour la musique. Tout le monde y joue du violon, avec tous les harpègements & tous le démanchements»,¹⁰ dove le «premières villes» della «Lombardie» visitate da Grosley non sono soltanto Pavia e Lodi ma già Vercelli e Novara. Durante il suo soggiorno a Milano, nel luglio 1770, Charles Burney ha modo di assistere a un’«accademia» di «dilettanti» in un palazzo, sottolineando, oltre alla bravura del «padrone di casa» al primo

5. CARPANI 1812, pp. 61-68 (dell’ed. 1823).

6. Cfr. BARBLAN 1962; SITÀ 1999, pp. 223-243; FERTONANI 2000, pp. 866-873.

7. QUANTZ 1755, pp. 235-236.

8. SACCHI 1770, p. 26.

9. GALEAZZI 1796, I (1791), p. 211.

10. GROSLEY 1764, I, p. 94.

violino, la buona qualità complessiva dell'esecuzione di alcune sinfonie di Johann Christian Bach,¹¹ mentre in un'altra circostanza elogia l'interpretazione solistica di due violinisti di professione accompagnati da un'orchestra di «dilettanti».¹²

Si eseguono sinfonie nei palazzi e nelle case private, nelle chiese ma anche in concerti pubblici all'aperto, come quelli organizzati intorno al 1750 al Castello Sforzesco dal governatore della Lombardia austriaca Gian Luca Pallavicini (se ne ha notizia certa per gli anni 1749-1752),¹³ mentre il segno cospicuo e fondativo del dilettantismo si coglie per esempio nell'attività musicale del conte Giorgio Giulini¹⁴ o nell'esperienza dell'Accademia Filarmonica, fondata nel 1758 con la 'direzione artistica' di Sammartini per eseguire in regolari riunioni settimanali lavori composti dagli stessi soci.¹⁵ Nell'immaginario culturale europeo il concerto a Milano con musiche di Sammartini diviene a metà degli anni Sessanta un momento simbolico, degno di essere citato nel *Sentimental journey through France and Italy* (1768) di Laurence Sterne.¹⁶

Se a Milano la 'cultura della sinfonia' poggia su un sistema di coordinate istituzionali, sociali, estetiche e stilistiche condivise da una comunità cui appartengono compositori ed esecutori di professione, aristocratici dilettanti e pubblico di appassionati,¹⁷ la capitale è anche il cuore pulsante di una civiltà strumentale diffusa sul territorio grazie non soltanto alle trasferte dei cosiddetti 'sinfonisti' milanesi¹⁸ ma anche alla vitalità dei centri minori, da cui sortiscono musicisti che faranno conoscere il loro nome in Europa come autori di musica strumentale: da Casalmaggiore, Andrea Zani (1696-1757) e Carlo Zuccari (1704-1792); da Cremona, Giovanni Battista Serini (1715? - dopo il 1765); da Como, Francesco Pasquale Ricci (1732-1817); da Pavia, Alessandro Rolla (1757-1841). Tutti autori che scrivono sinfonie, con la sola eccezione di Zuccari; il che non sorprende, giacché questi impersona più degli altri la figura del virtuoso-compositore in un'epoca che nel giro di una trentina d'anni vede nascere a Bergamo due dei massimi violinisti del Settecento, Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) e Antonio Lolli (ca 1725 - 1802).

Se s'intende un genere musicale come «tipo ideale» (nel senso teorizzato da Max Weber), come modello interpretativo e categoria flessibile e aperta alle trasformazioni storiche, la cui identità dipende non soltanto dalle norme tecniche e formali che regolano un certo tipo di composizione ma anche dalle condizioni produttive e recettive alle quali questo tipo di composizione va

11. BURNEY 1773, pp. 92-93 (della trad. 1979).

12. *Ibidem*, p. 95.

13. CARPANI 1812, pp. 63-64 (dell'ed. 1823); BARBLAN 1962, pp. 632-633.

14. CESARI 1916; SERGENT 1990.

15. Sull'Accademia Filarmonica v. BARBLAN 1962, pp. 634-635; SITÀ 1999, pp. 225-229 e 253-261; FERTONANI 2000, pp. 870-872 e 881-885.

16. STERNE 1768, cap. XXV, p. 117 (dell'ed. 1970).

17. Cfr. HEARTZ 2003, p. 240.

18. SITÀ 2004.

ricondotto,¹⁹ ciò che oggi chiamiamo «sinfonia» – ma che all'epoca, data la relativa fungibilità della terminologia in uso, poteva anche recare una diversa denominazione («concerto», «concertino», «sonata», «ouverture» eccetera) – rappresenta il referente musicale della società e della cultura milanese del Settecento. La costruzione di significati di un genere non scaturisce del resto dal solo appellativo della composizione e neppure dai caratteri stilistici e formali che questa manifesta, ma piuttosto dall'interazione che viene a crearsi tra l'intestazione e il contenuto compositivo, dal gioco dell'espressione artistica rispetto a un orizzonte d'attesa. Alla definizione complessiva di un genere concorrono dunque, oltre ai tratti stilistici e formali, aspetti inerenti al contesto, alla funzione e al riconoscimento, in termini storici, sociali, culturali e ideologici, di un certo tipo di composizione e che ne sottolineano il ruolo in relazione ai processi di comunicazione e ricezione artistica. Come tale, il genere è una sorta di contratto, o meglio un codice tra l'autore e il pubblico che sussiste in quanto nesso di convenzioni e aspettative determinate da condizioni sociali e culturali; un codice di comunicazione che consente l'espressione e la ricezione di certi significati e che, secondo le circostanze e le finalità, può essere rispettato, infranto, riveduto e corretto oppure aggiornato nelle sue proprietà costitutive: le coordinate stilistiche e formali (per così dire, i tratti identificativi del genere), gli atteggiamenti e i procedimenti compositivi che di volta in volta le interpretano, l'orizzonte d'attesa cui il codice fa riferimento.

La ricostruzione storiografica dei contesti sociali e culturali è dunque essenziale alla definizione stessa del genere non meno di quella delle norme stilistiche e formali che, per via induttiva, ma tenendo anche in conto gli scritti teorici del tempo, è volta a riconoscere le costanti e le variabili del codice. Se si ammette che i generi musicali sono portatori di significati sociali e perfino ideologici oltre che estetici, i quali possono essere indagati attraverso un atto ermeneutico, allora si dovrà riconoscere che nel dialogo di un autore con un genere gli aspetti socialmente e culturalmente predeterminati rappresentano la tela di fondo con cui questi è chiamato a confrontarsi e rispetto alla quale interagiscono le scelte compositive attuate in ogni singola opera; scelte che potranno orientarsi verso un'aderenza alle opzioni per così dire predefinite dal codice oppure al contrario verso una deformazione, trasformazione o negazione di tali opzioni.²⁰ Nel caso delle origini e del primo sviluppo della «sinfonia da concerto» e nello specifico della sinfonia «milanese», questi aspetti predeterminati si possono cogliere nelle convenzioni riguardanti la tipologia, la struttura e l'organico delle composizioni, le dimensioni e la forma dei movimenti, le tecniche di scrittura e le consuetudini della prassi orchestrale; nella considerazione delle circostanze e delle destinazioni esecutive; nel progressivo costituirsi di una tradizione o addirittura di un repertorio di lavori che via via precisano il concetto di sinfonia.

19. Per una rapida sintesi in merito v. DAHLHAUS 1974; DANUSER 1995; SAMSON 2001 e, sul problema del genere della sinfonia, GÖLLNER 1992; WOLF 2002; GÖLLNER 2004.

20. HEPOKOSKI · DARCY 2006, pp. 605-610.

Un approccio interpretativo che consideri essenziale l'elemento sociale e perfino ideologico appare assai pertinente per un fenomeno come quello della sinfonia «milanese»: più e meglio di ogni altro genere strumentale, la sinfonia sembra soddisfare le esigenze e le aspettative musicali di una società in fase di lenta ma sensibile trasformazione economica e sociale sotto il dominio austriaco. Nell'idea di genere associata alla sinfonia del primo Settecento, in particolare «milanese», gli aspetti costitutivi della funzione e dello stile sembrano comunque rivestire un ruolo prevalente rispetto a quelli della denominazione (per lo più ancora fluttuante), dell'organico (di norma a tre o quattro parti per archi e basso continuo) e della forma (in tre movimenti). Musica d'insieme espressione di una radicata civiltà strumentale, la sinfonia si pone al centro di una sociabilità aristocratica e borghese dove s'incontrano e s'intersecano professionismo e dilettantismo, ambizioni estetiche (evidenti nel rilievo attribuito all'elaborazione formale e allo sviluppo di un 'nuovo' stile) e intrattenimento, dimensione pubblica e sfera privata, formazione culturale e autorappresentazione sociale e politica. Questa sociabilità, in cui la committenza e la didattica assicurano le relazioni essenziali tra il mondo dei professionisti e il ceto dei dilettanti, vive del senso delle partecipazione collettiva e del gusto del far musica insieme da parte di una comunità: musicisti di professione e amatori vi si trovano coinvolti in prima persona fianco a fianco, a vario titolo, come attori in diversi ruoli (compositori, esecutori, pubblico). Sul versante dell'estetica, com'è noto nel Settecento italiano assai poco generosa nei confronti della musica strumentale, un tardo ma significativo riflesso del rilievo di tale sociabilità nella cultura milanese si coglie in Pietro Verri, aggiornato alle più moderne tendenze empiristiche dell'estetica europea. La riflessione di Verri sulla musica nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773, nuova edizione 1781) sottolinea infatti il ruolo quanto mai attivo della fruizione e dell'ascolto; oltre a essere un rimedio contro la tristezza e la noia come le altre arti, la musica richiede tuttavia l'attenzione e la sensibilità di un pubblico non comune bensì di appassionati conoscitori, sollecitati a far interagire la propria immaginazione con quella del compositore.²¹

Non sembra affatto casuale se l'affermarsi della sinfonia «milanese» coincide con i decenni in cui si consolida, non senza contrasti, il dominio austriaco che avvia l'ammodernamento politico, sociale e culturale della Lombardia; certo è che la sinfonia si propone come il genere musicale rappresentativo di una nuova sociabilità, di un nuovo gusto e dunque di una nuova epoca: il che non poteva sfuggire a un osservatore attento e interessato come Giuseppe Carpani, il quale sottolinea come il generale Pallavicini avesse fatto comporre a Sammartini «le prime sinfonie a grande orchestra»²² per i concerti pubblici al Castello Sforzesco, occasione di confronto e rivalità tra i maestri milanesi. Nella sinfonia la società e la cultura del Settecento lombardo trovano un modello musicale emblematico in cui riconoscersi e al contempo capace di

21. VERRI 1781, pp. 38-39 (dell'ed. 1964). Cfr. anche FERTONANI 2000, pp. 876-878.

22. CARPANI 1812, p. 63 (dell'ed. 1823).

proporsi sulla scena europea come prodotto di richiamo, diffusione e irradiazione internazionale. In altri termini, attraverso la sinfonia si costruisce, in un processo di autorappresentazione culturale e ideologica, l'identità musicale – o comunque la matrice più originale di tale identità – della nuova Lombardia austriaca. Di questa identità, lo stile costituisce con ogni probabilità l'aspetto cruciale.

La sinfonia «milanese» e l'idea di un 'nuovo' stile

Non c'è dubbio che il concetto stesso di sinfonia «milanese» ponga una serie di problemi critici e storiografici, da ricondurre nel contesto più ampio degli studi sul genere nel Settecento. In realtà le questioni non sembrano riguardare tanto l'effettiva esistenza di una sinfonia «milanese», per lo meno nel periodo tra il 1730 e il 1775 (anno della morte di Sammartini), quanto piuttosto altri aspetti, senz'altro importanti, a questa connessi. In primo luogo, una riflessione sull'identità e sulla cultura della sinfonia «milanese» non può sottrarsi alla discussione di quegli aspetti che, in termini più generali, riguardano le origini della sinfonia settecentesca: la frequente interscambiabilità, nelle fonti manoscritte e a stampa, della denominazione «sinfonia» con altri termini cui già s'accennava; le difficoltà di stabilire una cronologia se non precisa almeno indicativa nelle produzioni dei diversi autori (e, di riflesso, nelle eventuali relazioni che vi si possono riscontrare); il confine spesso incerto tra l'ouverture operistica – o comunque con destinazione funzionale – e l'autonoma «sinfonia da concerto» con tutto ciò che questo comporta dal punto di vista del rapporto tra i due generi e della possibilità di tracciare tra questi una netta distinzione sulla base della tipologia e del nesso tra stile e funzione. Nello specifico, il concetto di sinfonia «milanese» è vincolato alla possibilità di tracciare una consistente distinzione di fondo tra la «sinfonia da concerto» e la coeva ouverture operistica e, di conseguenza, valorizzare la sostanziale autonomia della prima rispetto alla seconda.²³

In secondo luogo, appare cruciale la questione dell'influenza e delle ricadute europee della sinfonia «milanese»: se, come già s'accennava, incontestabile è la sua diffusione internazionale come 'prodotto d'esportazione', ancora da scrivere è la storia della reale incidenza sinfonia «milanese» sullo stile di altri autori e di altre culture strumentali. Incidenza che, specie per quanto riguarda Sammartini, è stata di volta in volta esaltata sulla base di una rivenicizzazione nazionalistica, antigermanica, di presunti primati e primogeniture (basta ricordare al riguardo la tesi di Fausto Torrefranca sul rapporto tra Sammartini e Haydn),²⁴ minimizzata o addirittura negata,²⁵ richiamata in relazione ad alcuni autori (Gluck, Haydn, Boccherini) o ambienti culturali (Parigi,

23. Per una posizione negativa in merito v. soprattutto HELL 1971, pp. 9-15 e KUNZE 1993, pp. 145-146. Per una posizione viceversa affermativa significativi FINSCHER 1998; LARUE · WOLF 2001, pp. 812-816; WOLF 2002, pp. 584-586; HEARTZ 2003, pp. 230-242.

24. TORREFRANCA 1915.

25. KUNZE 1993, p. 147; SPECK 2005, col. 895.

Vienna, Germania, Svezia)²⁶ ma, in ogni caso, mai trattata in modo sufficientemente ampio ed esaustivo.²⁷ Certo il registro degli autori che assimilarono la lezione stilistica della sinfonia «milanese» o che comunque potrebbero averne accolto spunti e suggestioni è piuttosto cospicuo: oltre a Gluck (1738-1741), Johann Christian Bach (1757-1762), Boccherini (1765) e Mozart (1769-1772) i cui soggiorni in Lombardia sono noti, meriterebbero attenzione in tal senso tutti quegli autori di musica strumentale che transitarono o risiedettero a Milano per qualche tempo, come Johan Helmich Roman (1735-1737), Johann Melchior Molter (1738), Ignaz Holzbauer (1744-1746, 1759) e Christian Cannabich (1754) fino a Josef Mysliveček (negli anni Settanta) e Václav Pichl (1777-1796). La mappa della diffusione e dell'incidenza della sinfonia «milanese» dovrebbe inoltre prendere in considerazione quei compositori di sinfonie dei quali non sono documentati soggiorni a Milano ma che comunque viaggiarono in Italia come Gottlob Harrer (nella seconda metà degli anni Venti), Louis-Gabriel Guillemain (negli anni Trenta), Johann Joachim Agrell (negli anni Trenta o Quaranta), e Franz Ignaz Beck (negli anni Cinquanta). E, ancora, non vanno neppure dimenticati quei musicisti come Anton Wilhelm Solnitz (ca 1708-1752) e Jean-Baptiste Miroglio (ca 1725-1785) che manifestano nelle loro composizioni evidenti tracce stilistiche della sinfonia «milanese».

In terzo luogo, è necessario cercare di precisare un'articolazione storico-cronologica del concetto di sinfonia «milanese». La vitalità della cultura strumentale lombarda perdura per tutto il Settecento, ma se si riconosce alla sinfonia «milanese» il rango di fenomeno ben individuato sotto il profilo stilistico, progressivo e potenzialmente propulsivo che si definisce tra il 1730 circa e gli anni 1750, nella seconda metà del secolo occorrerà registrarne gli sviluppi in relazione alle rilevanti trasformazioni in atto sulla scena musicale europea. In altri termini, si tratterà di riscontrare quali dei connotati originari si conservano e come evolvono alla luce dei rapporti (di assimilazione, reazione, interazione e così via) con le grandi culture musicali di Vienna, Mannheim, Parigi e Londra. Per la produzione del secondo Settecento, quando il complessivo declino della civiltà strumentale italiana nel contesto musicale europeo e la sua riduzione a «cultura dell'emigrazione»,²⁸ occorrerà chiedersi se può avere ancora senso parlare di una sinfonia «milanese» anzitutto dal punto di vista stilistico o se invece il termine deve essere circoscritto a un'accezione di natura più che altro geografica (ovvero riferibile a una produzione composta da autori milanesi o attivi in Lombardia per un consumo esclusivamente o prevalentemente locale). In ogni caso appare chiaro che la sinfonia «milanese» come fenomeno stilistico ben individuato si esaurisce entro la fine del secolo. Per Carpani la sua stagione sembra essersi tacitamente conclusa con Sammartini e gli altri compositori a lui contemporanei. Nella *Nuova teoria di*

26. Per esempio CHURGIN 1980; CHURGIN 1993; CHURGIN 1998; FINSCHER 1998, coll. 25-30; LARUE · WOLF 2001, pp. 821 e 824; HEARTZ 2003, pp. 241-242.

27. CHURGIN 2001^b, p. 213.

28. DAHLHAUS 1985^a, pp. 210-216; FINSCHER 1993.

musica (1812), Carlo Gervasoni cita soltanto di sfuggita e in modo molto generico Giovanni Battista Sammartini e Giuseppe Paladini come illustri autori milanesi del Settecento²⁹ e nella parte del volume intitolata «Descrizione generale dei virtuosi filarmonici italiani che sono fioriti dall'epoca gloriosa della nostra musica fino al presente», un dizionario dei musicisti italiani contemporanei, tra i compositori attivi in Lombardia in ambito strumentale nel secondo Settecento trovano spazio soltanto Melchiorre Chiesa, Giovanni Battista Lampugnani, Carlo Monza, Gaetano Piazza, Francesco Pasquale Ricci e Alessandro Rolla, oltre naturalmente a Nicola Antonio Zingarelli. Si può anche pensare che il milanese Gervasoni fosse attento a non far pesare le sue origini sul panorama della musica contemporanea tracciato nella *Nuova teoria di musica*, ma certo è che non si fa cenno alcuno alla tradizione recente di una sinfonia «milanese» o lombarda. I maggiori autori di musica strumentale di cui si tratta sono, comprensibilmente, Boccherini, Clementi, Haydn, Paganini e voci importanti sono riservate, tra gli altri, a Giardini, Lolli e Pugnani, ma quando Gervasoni parla della «grande sinfonia istrumentale»³⁰ intende soltanto l'ouverture operistica.

Un atteggiamento analogo s'incontra negli *Elementi teorico-pratici di musica* (1791 e 1796) di Francesco Galeazzi, che pure riconosce l'esistenza di due specie di sinfonie: «la prima dicesi più propriamente *overtura*, o *apertura*, e serve d'introduzione agli spettacoli teatrali; la seconda detta precisamente *sinfonia* serve nelle private accademie».³¹ Tra i migliori autori di musica strumentale dell'epoca, Galeazzi ricorda del resto Haydn, Boccherini, Vaňhal, Pleyel e Pichl (oltre ad Antonio Capuzzi e Giuseppe Demachi, menzionati pure da Gervasoni).³²

Ora, se questi aspetti problematici servono a delineare una griglia interpretativa entro la quale sviluppare un progetto di ricerca sulla sinfonia «milanese», è chiaro come al centro di tale griglia debba porsi l'istanza dell'analisi e della critica stilistica. Nel quadro di coordinate tracciato dall'evidenza dei dati documentari, dalla critica delle fonti (negli aspetti tanto testuali quanto, per ciò che concerne i manoscritti, non testuali), dallo studio della loro trasmissione e diffusione, l'analisi e la critica dello stile costituiscono l'approccio metodologico decisivo per giungere a una fisionomia alla sinfonia «milanese» e comprenderne i rapporti nel contesto musicale contemporaneo: le vicende, per così dire, del suo dare e avere, la sua forza propulsiva, l'ampiezza e la durata del raggio della sua influenza e così via. Si tratta in sostanza di individuare, nei diversi aspetti e parametri compositivi, una serie di elementi e stilemi ricorrenti, sufficientemente pregnanti da poter essere considerati caratterizzanti o comunque pertinenti a un codice stilistico condiviso.

A tal fine, per procedere a una ricostruzione per via induttiva dello stile della sinfonia «milanese», occorre seguire almeno due direttrici di fondo tra

29. GERVASONI 1812, p. 32.

30. *Ibidem*, pp. 397-398.

31. GALEAZZI 1796, II, p. 289.

32. *Ibidem*, I, p. 230.

loro interrelate: da un lato, la traccia delle indicazioni offerte al riguardo dalla teoria musicale e dalla recezione critica settecentesca (ovvero, ciò che in essa viene percepito e recepito come «milanese»); dall'altro, lo studio e l'interpretazione dello stile attraverso approcci analitici appropriati. Se infatti analisi musicale e giudizio estetico sono intrecciati in un nesso circolare e inscindibile e i giudizi di valore, per non risultare infondati, debbono poggiare su giudizi di fatto che siano almeno approssimativamente adeguati,³³ è evidente la necessità di sottoporre i presupposti, il metodo, le strategie e il lessico stesso dell'analisi a una costante riflessione critica. In altri termini, si tratta di volta in volta di accettare – magari apportandovi correzioni e aggiustamenti – consolidati modelli analitici ovvero di elaborare nuove strategie che consentano di comprendere e apprezzare – al di là dei pregiudizi di natura teorica, storica ed estetica – le peculiarità specifiche di una certa musica nel contesto della sua epoca.

Il che vale a maggior ragione per un repertorio come quello della sinfonia «milanese», collocabile per lo più in un periodo storico ancora generalmente considerato di 'transizione' tra lo scorcio del 'barocco' e l'avvento del 'classicismo': dove a 'barocco' e a 'classicismo' è attribuito il significato empirico e pragmatico (e dunque non problematico dal punto di vista concettuale) che presuppone un generale accordo su ciò che si vuole intendere con i due termini. Certo l'indebita estensione, cronologica e concettuale, di queste due categorie storico-stilistiche, rischia di riuscire così generica da ridursi a mera e vuota formula, tradendo un evidente imbarazzo critico e storiografico dal quale non toglie neppure il ricorso alla tradizionale categoria intermedia dello 'stile galante'. Al di là della comprensibile propensione alle etichette e della preoccupazione di rilevare i tratti ancora 'barocchi' (conservatori) e quelli viceversa già 'preclassici' o 'classici' (progressivi) nella produzione di autori attivi tra il 1730 e il 1760, tratti che pure sussistono con ogni evidenza, occorrerebbe forse porre l'accento più che sulla 'transizione' da una categoria (o un'epoca) storico-stilistica forte ad un'altra sulla specificità e sul valore in sé di un'esperienza estetica e compositiva da cogliere anzitutto per ciò che offre e non per ciò che anticipa o prefigura. Nulla vieta naturalmente di considerare la musica di autori come Sammartini e Brioschi come manifestazione particolarmente significativa dello «sviluppo dello stile classico» e del «primo classicismo» [«early Classical period»]³⁴ o come transizione dal 'barocco' al 'classicismo':³⁵ purché ciò non ne comporti un'interpretazione enfaticamente caricata nel senso dei presunti elementi di profetica anticipazione e evoluzione ovvero, al contrario, limitativa rispetto al riferimento a un orizzonte culturale, estetico e compositivo, quello del cosiddetto 'classicismo viennese', del tutto estraneo a questi autori oltre che di là da venire. Da un lato infatti è innegabile che, senza entrare nel merito del complesso dibattito sul 'classicismo' in corso

33. DAHLHAUS 1970, p. 16 (della trad. 1987).

34. CHURGIN 2001^b, pp. 209 e 213.

35. LARUE · WOLF 2001, pp. 816-817; PREFUMO 2002, pp. 55-56; SPECK 2005, col. 895.

da qualche decennio a questa parte,³⁶ concetti come 'preclassicismo' o 'primo classicismo' implicano un più o meno esplicito senso teleologico e dunque tendono a essere associati, anche laddove non siano usati in accezione negativa, a idee di incompiutezza, imperfezione, immaturità, esordio. Dall'altro lato bisogna ammettere che probabilmente non esiste alcun criterio stilistico o storico-culturale che possa da solo compendiare in modo icastico o quanto meno soddisfacente la musica dei decenni centrali del Settecento, ricchissima di diverse inflessioni di gusto e di linguaggio³⁷ (basta pensare, del resto, alla quantità di termini cui si fa comunemente ricorso: oltre a 'stile galante' e a 'preclassicismo', 'rococò', 'belcanto', 'Empfindsamkeit', 'Sturm und Drang' e così via).

In ogni caso, punto di partenza imprescindibile per affrontare le questioni stilistiche della sinfonia «milanese» sono gli studi sinora condotti in questa direzione sulle sinfonie di Sammartini,³⁸ di Brioschi,³⁹ di Zani;⁴⁰ la produzione di altri compositori verosimilmente coinvolti nella prima fase di sviluppo della sinfonia «milanese» come Giuseppe Ferdinando Brivio,⁴¹ Melchiorre Chiesa,⁴² Ferdinando Galimberti,⁴³ Giovanni Battista Lampugnani,⁴⁴ Giuseppe Paladini e Gaetano Piazza attende ancora di essere presa in considerazione (mentre nella produzione del conte Giorgio Giulini si è portati a riconoscere non più che l'attività di un dilettante di talento). Tra l'altro, gli studi sullo stile si sono rivelati utili anche per dirimere questioni di attribuzione, particolarmente frequenti nelle fonti degli autori della sinfonia «milanese».⁴⁵ Per ciò che riguarda la struttura formale dei movimenti delle sinfonie, nello specifico di quelli in forma binaria o in forma di sonata, possono essere convenientemente utilizzati i criteri di analisi funzionale proposti da Bathia Churgin per Sammartini e Brioschi;⁴⁶ ma su questa impalcatura occorrerà comunque affinare strategie analitiche mirate a indagare il livello espressivo della musica, la sua organizzazione e articolazione retorica in elementi topici (stili, tecniche di scrittura, figure melodiche e ritmiche, costrutti armonici, orditi e tessiture) associabili dal punto di vista semantico a situazioni, pratiche, contesti e convenzioni della cultura e della società settecentesca nonché a valorizzare la

36. Per un rapido riferimento bibliografico a tale dibattito v. FERTONANI 2006, p. 149.

37. HEARTZ · BROWN 2001.

38. CHURGIN 1963; JENKINS · CHURGIN 1976; CHURGIN 1986, 1992 e 2004; PORTOWITZ 2004. Si vedano anche gli spunti in INZAGHI · PREFUMO 1996, pp. 161-199.

39. CHURGIN 1985; MANDEL-YEHUDA 1993, 1998, 1999, 2004 e 2008.

40. WOLF 2004.

41. DAOLMI 2000.

42. BALLERINI 2000.

43. CHURGIN 2001^a.

44. Cfr. l'introduzione in VITALI 1983, pp. XIX-XXXIX; MAFFEI 1988.

45. Di essenziale importanza LARUE 1988; BRUSA · ROSSI 1996.

46. LARUE 1970 (dell'ed. 1992), pp. 153-172. Per il caso specifico di Sammartini e Brioschi v. CHURGIN 1984, p. XXXVI nota 35, e CHURGIN 1985, p. XIV nota 14.

peculiarità di un pensiero compositivo in cui giocano un ruolo importante la condotta ritmica e il fraseggio della scrittura orchestrale.

È comunque un fatto che, al di là delle diversità di approccio metodologico, i più recenti e propositivi contributi critici sulla forma di sonata e sullo stile del cosiddetto periodo 'classico' escludono di fatto il primo Settecento.⁴⁷ A tale proposito, non c'è dubbio che sollecitazioni analitiche interessanti per questo tipo di repertorio, così come del resto per tutta la musica strumentale italiana del Settecento almeno sino a Boccherini, possano essere individuate nella trattatistica contemporanea. È curioso che, per esempio, sino a oggi siano stati piuttosto trascurati gli spunti offerti dalla descrizione della forma sonata, considerata da una prospettiva tipicamente italiana, che si trova negli *Elementi teorici-pratici di musica* di Francesco Galeazzi.⁴⁸ Dal punto di vista lessicale (e concettuale) è infatti evidente che termini come «motivo principale», «secondo motivo» / «uscita di tono», «passo caratteristico» (o «passo di mezzo») potrebbero essere più adeguati per parlare di un movimento di Sammartini di quelli corrispondenti poi invalsi per la musica del 'classicismo viennese', rispettivamente 'primo tema', 'transizione' e 'secondo tema'; certo sono meno impegnativi e al contempo meno equivoci sul piano storico in quanto non rinviando necessariamente allo 'stile classico'. Ma, seppure per così dire più neutri, anche gli altri termini impiegati da Galeazzi potrebbero rivelarsi di notevole utilità: «preludio» (per 'introduzione'), «periodo di cadenza» (per 'gruppo cadenzale'), «coda» (per 'codetta' o 'chiusa'), «ripresa». Spunti interessanti al riguardo si possono riscontrare anche in altri trattati, come *La scuola della musica* (1800) di Carlo Gervasoni, dove la descrizione sia pure molto più sommaria della forma sonata⁴⁹ indica la netta prevalenza della struttura armonica su quella tematica tanto da non menzionare la necessità di un nucleo tematico secondario «chiaro e distinto» come deve invece esserlo il «motivo principale»: ciò che conta è anzitutto la «condotta» della «tessitura» (ovvero della struttura formale) sotto l'aspetto tanto della «disposizione delle cantilene», ossia dell'organizzazione delle idee tematiche (definite anche «passi»), quanto del «giro delle modulazioni», ovvero del piano armonico.⁵⁰ Appare assai pertinente inoltre, sia in Galeazzi sia in Gervasoni, la suddivisione della forma in due parti: la prima coincidente con l'«esposizione», la seconda con l'elaborazione che conduce alla «ripresa». E in ogni caso è molto significativa l'assenza, in entrambi i trattati, di un termine preciso per designare la sezione divagante o di elaborazione che apre la seconda parte (cioè, per intendersi, il cosiddetto 'sviluppo'). Galeazzi indica almeno quattro opzioni diverse per

47. ROSEN 1971; RATNER 1980; ROSEN 1980; AGAWU 1991; BONDS 1991; CAPLIN 1998; HEPOKOSKI · DARCY 2006.

48. GALEAZZI 1796, II, pp. 253-263 («Articolo III. Della musica in particolare, e delle sue parti, membri e regole. Parte quarta, sezione seconda»). Cfr. CHURGIN 1968^a e RATNER 1980, pp. 219-220.

49. GERVASONI 1800, pp. 464-470.

50. *Ibidem*, p. 469.

iniziare tale sezione: con il «preludio» oppure con il «motivo principale» alla dominante (opzioni, queste, tuttavia sconsigliate e in disuso), con un «passo preso a piacere nella prima [parte], e specialmente dalla coda (se ve ne fu una) ma nel tono istesso con cui finì la prima parte» o, ancora, «con un pensiero affatto nuovo, ed estraneo» in un'altra tonalità;⁵¹ ma l'accento cade sulla «modulazione» ('ritransizione') al tono d'impianto, che ha da essere scorrevole e riferita ai motivi della prima o della seconda parte. Mentre nelle strategie della «ripresa», la descrizione di Galeazzi contempla anche la possibilità di una ricapitolazione abbreviata senza il «motivo principale» e connotata sotto il profilo tematico dal «passo caratteristico».

Alle riflessioni sulla musica strumentale e nello specifico sulla sinfonia è strettamente connessa l'ipotesi del profilarsi di un contributo importante, da parte degli autori «milanesi», allo svilupparsi di un 'nuovo' stile. Tale ipotesi va ben oltre l'adesione di compositori come Sammartini, Brioschi e Galimberti alle generali istanze di rinnovamento linguistico in senso 'pregalante' che iniziano a manifestarsi dalla metà degli anni Venti specie per iniziativa degli operisti «napoletani» come Vinci, Leo, Porpora e Hasse per poi consolidarsi nei decenni successivi come tendenze 'galanti' dominanti della musica europea: istanze che comportano la semplificazione e l'alleggerimento dell'ordito compositivo; la prevalenza di una scrittura melodica morbida e affettuosamente cantabile (impreziosita dall'ornamentazione e da una condotta ritmica finemente diversificata); la preferenza per il raggruppamento periodico delle frasi (con il rilievo di clausole e formule cadenzali ricorrenti); la linearità della struttura armonica in cui la disposizione del materiale tematico e delle aree tonali corrisponde a una chiara articolazione interna della forma musicale. Al di là della generale trasformazione del gusto, non si tratta nemmeno soltanto di cogliere l'evoluzione di uno stile in cui, nel periodo compreso all'incirca tra il 1725 e il 1750, convivono atteggiamenti divergenti o persino opposti (per adoperare etichette di comodo: 'antichi/moderni', 'conservatori/progressivi', 'barocchi/galanti'): evoluzione peraltro assai significativa e che, inserita in una prospettiva storica, appare chiaramente orientata, specie nel caso di Sammartini, la cui produzione si estende per mezzo secolo dal 1725 circa al 1775,⁵² verso quelli che saranno gli esiti estetici e compositivi del secondo Settecento, prefigurandone una serie di tratti ('preclassici' o addirittura 'classici', per adoperare altre etichette di comodo).

Pur nel quadro di queste coordinate contestuali, l'ipotesi del profilarsi di un contributo importante degli autori «milanesi» allo svilupparsi di un 'nuovo' stile intende anzitutto porre l'accento sulla specifica attenzione prestata all'elaborazione formale e alla sperimentazione di strategie retoriche e compositive proprie della musica strumentale; elaborazione e sperimentazione di segno progressivo – anche se non necessariamente collocabili in un processo evolutivo, teleologicamente orientato verso il 'classicismo' – che trovano un

51. GALEAZZI 1796, II, pp. 257-258.

52. CHURGIN 1984, pp. XVI-XXI.

terreno particolarmente adatto ad attecchire e fruttificare nel genere, ancora in via di definizione, della «sinfonia da concerto».

Il rapporto tra quest'ultima e l'ouverture operistica è particolarmente illuminante al riguardo. Da un lato, come già si diceva, si tratta di un rapporto ancora molto fluido (riflesso dall'impiego di denominazioni per lo più interscambiabili e dalla prassi di riutilizzare sinfonie come ouvertures d'opera o viceversa di riciclare ouvertures come brani autonomi); dall'altro è innegabile che al di là della condivisione di certi tratti esteriori (per esempio l'organico orchestrale con il raddoppio delle parti, l'architettura in tre movimenti), i due tipi di composizione manifestano in linea di principio differenze sostanziali, implicando spesso un'evidente diversità di presupposti, di intenti e di stile. In effetti, alla luce degli elementi oggi acquisiti in merito tanto alla cronologia quanto allo stile tutto sembra indicare che la «sinfonia da concerto» e l'ouverture operistica seguono nei decenni centrali del Settecento linee di sviluppo per lo più indipendenti, benché non prive di aspetti in comune e di punti di contatto o intersezione. Del resto è ormai acclarato che l'ouverture d'opera non è la matrice da cui deriva la sinfonia ma uno soltanto dei generi che si collocano alle origini della sinfonia stessa, accanto al concerto, alla sonata a tre e alla suite.⁵³

In ogni caso l'accuratezza della fattura e dell'elaborazione, la tipologia dei movimenti (specie quelli con struttura binaria o di sonata), la sperimentazione e la messa a punto di efficaci strategie retoriche e compositive per conseguire una forma strumentale interessante, coerente e al contempo internamente articolata degna di compiuta autonomia estetica caratterizzano sin dalle origini la «sinfonia da concerto», determinandone per così dire il codice genetico; un codice che appare già delineato negli elementi essenziali quando si possono ravvisare nella sinfonia alcuni influssi provenienti dalla ouverture operistica. Le prime sinfonie databili degli autori «milanesi» risalgono, a quanto sembra, al 1730 circa: del 1729 è l'edizione delle *Sinfonie da camera* op. 11 di Zani, non oltre il 1732 debbono esser state verosimilmente composte le Sinfonie J-c 23, 38, 59 e 66A di Sammartini;⁵⁴ non più tardi del 1733 la Sinfonia in Sol maggiore⁵⁵ e l'anno dopo le Sinfonie in Re maggiore e in Mi♭ maggiore di Brioschi⁵⁶ in relazione con la vita musicale di Casale Monferrato.

A questo proposito non c'è dubbio che nella storia della sinfonia i compositori «napoletani» abbiano ricoperto un ruolo essenziale;⁵⁷ né che tale ruolo abbia implicato l'elaborazione di strategie formali ed espressive volte a conseguire il controllo e l'articolazione di una struttura compositiva di un certo

53. WOLF 1983; CHURGIN 1984, pp. XXI-XXIII; WOLF 1995.

54. JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 60-61, 71-72, 87, 92-93.

55. CHURGIN 1985, p. xv.

56. MANDEL-YEHUDA 1998, p. xi.

57. Si vedano HELL 1971 e KUNZE 1993, pp. 45-143. Sui rapporti tra gli autori napoletani e la civiltà di Mannheim v. in particolare i contributi di WOLF 1980, McCLYMONDS 1984 e HOCHSTEIN 1984 in WÜRZT 1984.

respiro in virtù di un'autentica sensibilità per il pensiero strumentale. Dagli anni Trenta, la decade che segna un deciso cambiamento del gusto, la sinfonia d'opera diventa il genere strumentale più progressivo dei compositori «napoletani». ⁵⁸ Al di là della circostanza che le sinfonie di Vinci, Leo, Porpora, Hasse e Pergolesi iniziarono a circolare anche come brani indipendenti, esse manifestano tratti che poi confluiscono nel codice genetico dell'autonoma sinfonia settecentesca. L'organico associa agli archi coppie di fiati (di norma corni e trombe o oboi, talora anche i timpani); il peso principale cade sul movimento d'apertura, mentre quello lento centrale e il finale sono improntati ai modelli, rispettivamente, dell'affettuosa cantabilità patetica e del tempo di danza, con conseguente alleggerimento dell'organico e del disegno compositivo; il movimento iniziale – si prenda per esempio la sinfonia di *Emira* (1735) di Leo – incomincia a delineare la forma con 'esposizione' e 'ricapitolazione', poi abituale per la sinfonia d'opera del secondo Settecento, in cui ciascuna delle due parti appare ben articolata in sezioni differenziate dal punto di vista del materiale tematico (principale e secondario) nonché delle funzioni tonali (rapporto tra tonica e dominante), con un impiego drammaticamente efficace nell'organizzazione delle tessiture e delle dinamiche. Tratti, questi, che negli anni Quaranta e Cinquanta i composizioni delle generazioni successive, Jommelli su tutti, consolidano e sviluppano, entro un più generale quadro italiano al quale concorre attivamente anche Baldassarre Galuppi, ampliando il formato della costruzione del periodo, accentuando la diversificazione e la pregnanza del materiale tematico, rafforzando gli effetti dinamici specie grazie alle tecniche del crescendo.

A giudicare dalla cronologia oggi ricostruibile, sembra che elementi come l'aggiunta di coppie di fiati all'organico degli archi e la chiara articolazione di un gruppo tematico secondario nell'esposizione si siano manifestati prima nell'ouverture operistica che nella sinfonia «da concerto», dove s'affermano soltanto a partire dal 1740 circa. Del resto l'espansione europea dei compositori «napoletani» coinvolge anche Milano: al Teatro Ducale vanno in scena per la prima volta opere di Porpora (*La verità nell'inganno*, 1726), Hasse (*Arminio*, 1730; *Il Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, 1771), Leo (*Scipione nelle Spagne*, 1740), Jommelli (*Demofonte*, 1753; *Lucio Vero*, 1754), Piccinni (*Cesare in Egitto*, 1770; *Il regno della luna*, 1770; *L'olandese in Italia*, 1770), Paisiello (*Sismano nel Mogol*, 1773; *Andromeda*, 1774) e Traetta (*La Merope*, 1776), quindi alla Scala opere di Cimarosa (*La Circe*, 1783; *I due supposti conti ossia Lo sposo senza moglie*, 1784) e Zingarelli (*Alsinda*, 1785; *Ifigenia in Aulide*, 1787; *La morte di Cesare*, 1790; *Pirro, re d'Epiro*, 1791; *L'oracolo sannita*, 1792; *Il mercato di Monfregoso*, 1792; *La secchia rapita*, 1793). A tale riguardo un episodio particolarmente curioso di incontro tra la civiltà musicale napoletana e quella milanese è costituito dalla collaborazione, nel 1753, tra Jommelli e Sammartini per le due cantate *La reggia de' fati* e *La pastorale offerta*, commissionate dal conte Gian Luca Pallavicini (benché il contributo di Sammartini sia ridotto alla composizione di qualche

58. FERTONANI 2009.

aria). Ma che Milano fosse comunque nel Settecento un rilevante centro operistico è testimoniato anche dalle prime rappresentazioni di alcuni lavori di un autore come Galuppi, decisivo nella storia del teatro musicale italiano di metà Settecento (*Ricimero*, 1744; *Ciro riconosciuto*, 1745; *L'olimpiade*, 1747; *Semiramide riconosciuta*, 1749; *Ezio*, 1757; *Ipermestra*, 1758; *La cameriera spiritosa*, 1766).

Se a un certo punto la sinfonia accoglie elementi dell'ouverture operistica, essa non s'identifica né si sovrappone con questa e tende a mantenere una propria distinta fisionomia. Nella «sinfonia da concerto» si offre l'opportunità di introdurre innovazioni, sorprese, libertà di invenzioni precluse all'ouverture d'opera e alle sue funzioni. Così come la si riscontra negli autori «milanesi», la fase di iniziale sviluppo della «sinfonia da concerto» presenta un processo in qualche modo analogo a quello già avvenuto, in Italia, per il concerto tra la fine del Seicento e i primi due decenni del Settecento. In breve, quanto più è forte l'accento sull'elaborazione formale tanto più la «sinfonia da concerto» si differenzia e si distanzia dall'ouverture operistica.

Il contributo al 'nuovo' stile

Per la sua stessa natura, la sinfonia è in questo periodo, insieme con la sonata per tastiera (si ponga mente al caso unico ma nondimeno quanto mai significativo al riguardo delle sonate di Domenico Scarlatti), il genere più adatto ad accogliere un'attenzione specifica per l'elaborazione formale e la sperimentazione di strategie retoriche e compositive: la destinazione a un organico strumentale che esclude o comunque non implica la necessità di concedere spazio all'esibizione del virtuosismo solistico (come nel concerto) oppure di distribuire la condotta strumentale in un costante gioco dialogico tra le parti (come nella sonata a tre) consente di concentrare il lavoro compositivo appunto sull'elaborazione della forma, sull'ordito, sull'eloquenza e sull'attrattiva delle strategie retoriche.

Al di là del fatto che, com'è noto, intorno alla metà del secolo le sinfonie fossero eseguite a Milano anche in grandi concerti pubblici all'aperto,⁵⁹ l'impressione è che i lavori di questo genere si rivolgessero anzitutto a un pubblico di intenditori o comunque di appassionati amatori in grado non soltanto di apprezzarne le finezze ma anche di coltivarne con assiduità e in prima persona il rigoglio in qualità di esecutori e addirittura di compositori. Un pubblico che comprendeva personalità come Giorgio Giulini e Agostino Litta (patrono di Johann Christian Bach e corrispondente di Giovanni Battista Martini e di Metastasio), Gian Luca Pallavicini e Filippo Sforza Visconti marchese di Caravaggio, Giuseppe Antonio Arconati Visconti (dedicatario delle *Sonate a violino e basso op. 1* di Carlo Zuccari, pubblicate intorno al 1747) e Alberico Barbiano di Belgiojoso, un pubblico di fatto molto simile dal punto di vista sociale e culturale a quello dei committenti e dei collezionisti europei di musiche degli autori «milanesi»: in Francia Alexandre Jean Joseph Le Riche

59. CARPANI 1812, pp. 632-633 (dell'ed. 1823).

de la Pouplinière, Pierre Philibert de Blancheton e Adrien-Nicolas de Lasalle d'Offement, i nobili dell'Impero come i conti Emanuel Philipp von Waldstein e Philipp Pacht, il duca di Parma Filippo di Borbone, il duca Enrico Federico di Cumberland (fratello di Giorgio III).

I riflessi sullo stile degli aspetti sociali e culturali del genere si possono quindi riassumere nella dimensione orchestrale – e dunque di partecipazione collettiva, spesso di professionisti e dilettanti, a una prassi esecutiva d'insieme – implicata dalla scrittura; nell'assenza del protagonismo individuale sotto specie di virtuosismo solistico; nel gioco strumentale fondato sull'interazione e cooperazione di parti tendenzialmente paritarie (rispecchiata dall'indipendenza del violino II e della viola); nell'accento posto sull'elaborazione formale e sulla sperimentazione di strategie retoriche e compositive; nella ricchezza di atteggiamenti e caratteri espressivi.

Le origini e i primi sviluppi della sinfonia s'intrecciano dunque con il processo di definizione di un 'nuovo stile' strumentale in cui convergono sollecitazioni provenienti da ambiti molteplici. Già s'accennava al fatto che le radici della sinfonia sono riconducibili a più generi. Dalla sonata, e in particolare dalla sonata tre, derivano non soltanto l'assetto a tre parti di archi che s'incontra in alcune delle prime sinfonie di Sammartini e di Brioschi e che poi continua di godere di una certa popolarità fino agli anni Sessanta, ma anche la condotta dialogica e complementare, con frequenti incroci e accavallamenti, delle due parti melodiche e l'accuratezza nella configurazione di ritmo, articolazione e ornamentazione delle linee strumentali. Dalla sonata «da camera» deriva la forma binaria destinata ad assumere, nelle sue diverse configurazioni, un'importanza decisiva nella sinfonia. Dal concerto, anzitutto dalla tipologia senza solisti talvolta definita da Vivaldi «concerto ripieno», la sinfonia trae il modello di una composizione orchestrale autonoma, ben equilibrata nel peso e nel rapporto tra i singoli movimenti, e connotata da un pronunciato impegno compositivo: impegno compositivo che si manifesta sotto specie di attenzione per l'elaborazione e la sperimentazione formale, tessitura strumentale di parti obbligate, apporto di scrittura contrappuntistica. E sempre dal concerto – nella sua declinazione solistica e di «concerto grosso» – provengono, naturalmente, le tecniche di contrapposizione tra 'solo' (o 'soli') e 'tutti' o comunque di contrasto tra pienezza e alleggerimento dell'organico. Quanto all'ouverture operistica, essa offre alla sinfonia il brillante stile omofonico, le inflessioni cantabili spesso di conio patetico dei movimenti lenti, il passo in tempo di danza dei finali (per poi influire, come si diceva, in un secondo momento su altri aspetti quali l'organico ampliato a coppie di fiati e la più netta articolazione di un gruppo di motivi tematici secondari nell'esposizione).

Per alcuni elementi è difficile identificare un unico ascendente. Per esempio, il termine stesso «sinfonia» potrebbe derivare tanto dalla sinfonia ovvero ouverture d'opera quanto dal frequente impiego, nell'Italia settentrionale, di «sinfonia» in alternativa a «sonata», mentre il ciclo in tre movimenti appartiene sia all'ouverture operistica sia al concerto. In ogni caso, al di là di questi lineamenti genealogici, lo stile è anzitutto questione di selezione tra diverse

opzioni, pur entro un sistema di coordinate contestuali e storicizzabili. Ciò che pare di maggior interesse al riguardo è che, pur in un quadro selettivo, il codice stilistico della sinfonia «milanese» accoglie suggestioni assai varie, come si conviene a un fenomeno che prende avvio da una sintesi di ampio respiro delle esperienze strumentali contemporanee per delineare un modello propositivo. Ed è così che, oltre alla riformulazione di elementi formali e strutturali derivati dai generi strumentali preesistenti, la sinfonia «milanese» tende a includere tratti provenienti da altri ambiti. Per esempio, dall'opera: da cui essa assimila non soltanto l'espressiva cantabilità di matrice vocale, come già s'accennava abituale protagonista nei movimenti lenti, ma anche – e forse soprattutto – la dimensione di pregnanza gestuale ed evocativa della scrittura nonché il senso drammaturgico della costruzione compositiva. Il secondo movimento della Sinfonia in Sib maggiore di Brioschi, la cui fonte principale si trova nel *Fonds Blancheton* di Parigi (op. 11/54) ed è databile non oltre il 1741 circa,⁶⁰ costituisce un esempio molto significativo in merito; incentrato su un'unica tonalità (*sol* minore), il movimento denota una forte tensione drammatica ed emozionale ottenuta attraverso l'impiego strutturale del semitono e del cromatismo, l'intensità di armonie dissonanti sottolineata da interruzioni o sospensioni improvvise, l'accentuazione dei tempi deboli della misura ternaria grazie al disegno ritmico o salti di registro. Un lavoro come la Sinfonia in Re minore J-C 23 di Sammartini, databile intorno al 1732,⁶¹ appare costruito intorno alla dialettica drammaturgica tra nervose figure puntate e morbide terzine che sostanzia i movimenti mossi, inframmezzata dalla distensione lirica della siciliana centrale.

Specie nei finali si ravvisano poi non di rado la vivacità gestuale dell'opera comica, l'impronta della musica di danza e, talora, spunti che sembrano provenire dalla musica popolare come nel caso del terzo movimento della Sinfonia in Sol maggiore J-C 39 di Sammartini, risalente ai tardi anni Trenta.⁶² Di fatto, l'unico ambito che resta escluso da questo quadro selettivo è quello del contrappunto rigoroso proprio della musica sacra ma presente anche nella tradizione del concerto: di esso restano semmai tracce negli occasionali procedimenti imitativi e, in misura assai più significativa, nella riconversione del contrappunto osservato in un nuovo contrappunto lineare, non imitativo, che si realizza nella sovrapposizione di parti dal profilo ben individuato e nella mobilità spesso imprevedibile del loro intreccio: un tipo di contrappunto che diventa ben presto uno dei segni caratteristici della sinfonia «milanese».

In ogni caso, al di là delle suggestioni diverse e pur nel contesto delle generali tendenze 'galanti' dell'epoca, i tratti del 'nuovo stile' si riconoscono a vari livelli. L'attenzione all'accuratezza della fattura e dell'elaborazione formale implica anzitutto, sul piano del progetto complessivo, la ricerca di un equilibrio nel formato e, per così dire, nel peso dei tre movimenti del ciclo;

60. La sinfonia è la terza pubblicata in MANDEL-YEHUDA 1998, pp. 15-23.

61. JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 60-61.

62. La sinfonia è pubblicata in CHURGIN 1984, pp. 26-36.

posto che l'accento principale cade, secondo le convenzioni, sul movimento iniziale, il tempo centrale e il finale divengono brani che concorrono in misura sostanziale all'insieme del disegno compositivo, al senso della sua scansione, simmetria, compiutezza e dunque alla sua efficacia comunicativa. Sul piano della struttura dei movimenti, assumono crescente rilievo la configurazione e l'articolazione interna della forma binaria e, nella fattispecie, nella sua declinazione come prototipo della cosiddetta forma di sonata. A questo proposito, anche senza voler caricare di enfasi evolutiva questo aspetto e di considerarlo come presunta prefigurazione o anticipazione di un 'classicismo' ben al di là da venire – e con il quale, come già s'accennava, non si possono ravvisare attraverso la lontananza cronologica e culturale che analogie molto vaghe – negli autori «milanesi» come Sammartini e Brioschi si ravvisa un trattamento della forma strumentale molto interessante per la sperimentazione di strategie retoriche e compositive raffinate.

Sul piano della scrittura si nota la propensione a superare la dicotomia tra gli estremi dell'omofonia da un lato e della polifonia dell'altro in favore di un ordito di parti obbligate la cui interazione e integrazione si delineano in modo fluido; l'esito è una medietà di registro che va nella direzione della semplificazione e dell'alleggerimento 'galante' ma senza rinunciare affatto alle prerogative di un pensiero compositivo forte. Soprattutto ma non soltanto nei movimenti in forma binaria e di sonata questa medietà di registro che punta a instaurare un nuovo tipo di rapporto e di mobilità nella condotta delle parti – improntato a criteri di varietà e di contrasto nelle diverse sezioni dello svolgimento formale – appare favorevole e predisposta alla ricchezza dei luoghi e degli argomenti retorici e dei caratteri espressivi (basta pensare alla produzione di Sammartini dove s'incontrano anche alcune sinfonie in tonalità minore).

La varietà della scrittura si riflette tra l'altro nella diversificazione delle tessiture strumentali in funzione dell'articolazione formale, al livello tanto della microstruttura quanto della macrostruttura; tessiture che comprendono di volta in volta sezioni omofoniche, condotta indipendente delle parti, imitazione contrappuntistica, effetti di alternanza 'Soli/Tutti', passaggi connotati dall'assottigliamento dell'ordito e così via. Il primo movimento, in protoforma di sonata, della già citata Sinfonia in $\text{Si}\flat$ maggiore di Brioschi offre un esempio significativo al riguardo così come per molti altri aspetti del 'nuovo stile'. Dal punto di vista degli argomenti retorici, l'Allegro assai si fonda su figure di fanfara e di richiamo. Qui i motivi tematici secondari nella tonalità della dominante (bb. 16-17 e 18-19) comportano una discontinuità rispetto a quanto precede per il gioco imitativo tra basso con la viola e violino II e per la successiva, istantanea riduzione della tessitura ai violini I e II (b. 18).

Per ciò che riguarda la costruzione dei movimenti, acquistano importanza decisiva nella forma binaria e in quella di sonata le sezioni propriamente di elaborazione: quella centrale diversiva (lo 'sviluppo') assai esteso rispetto alle convenzioni e alle proporzioni consuete per l'epoca, diviene il momento cruciale della forma, caratterizzato da strategie compositive e tecniche di scrittu-

ra differenziate, introduzione di nuovo materiale, varianti e ricombinazione di motivi tematici, progressioni, intrecci contrappuntistici, tensione della processualità armonica, polarizzazione conclusiva sulla dominante della tonalità d'impianto come 'ritransizione' alla 'ripresa'. Nel movimento d'apertura della Sinfonia in *Sib* maggiore di Brioschi la sezione centrale, oltre a essere la più estesa del movimento (25 battute contro le 22 dell'«esposizione» e le 20 della 'ripresa': rispettivamente bb. 1-22, 23-47, 48-67), prende le fattezze di un vero e proprio 'sviluppo' dove l'elaborazione, basata anzitutto su motivi tematici dell'«esposizione», si fa piuttosto intensa: all'iniziale spunto imitativo con le parti che entrano una dopo l'altra (bb. 23-25) seguono una ripresa prematura del motivo tematico principale nella tonalità d'impianto (bb. 26-27), una progressione modulante verso *re* minore (bb. 28-34), una nuova progressione di serrata struttura contrappuntistica attraverso *sol* minore e *fa* maggiore (bb. 35-40), infine la polarizzazione sulla dominante della tonalità d'impianto a preparare la 'ripresa' (bb. 41-47).

Del resto anche la 'ripresa', costituisce un luogo cruciale dove sono attuate sottili strategie di elaborazione formale e compositiva. Com'è abituale fino al tardo Settecento, il concetto di 'ripresa' appare associato a un'ordine più armonico e tonale che tematico, eppure l'attacco della ricapitolazione è segnato per lo più, o quanto meno assai di frequente, dell'idea tematica principale (il 'primo tema' o, per usare la terminologia di Galeazzi, il «motivo principale»). Dopo questa costante dell'attacco, la 'ripresa' prosegue con una libera e condensata riformulazione degli elementi della prima parte (l'«esposizione»), dove talora sono integrati spunti della sezione centrale diversiva o all'occasione anche nuove idee. Nella Sinfonia in *Sib* maggiore di Brioschi la 'ripresa' gioca abilmente con le attese dell'ascoltatore; come si può cogliere dallo schema si tratta di un gioco fondato su un'arte combinatoria raffinata.

	ESPOSIZIONE	RIPRESA
<i>Motivo principale</i>	Motivi tematici principali <i>sib</i> , bb. 1-10	Motivi tematici principali <i>sib</i> , bb. 48-531 (= bb. 1-51)
<i>Uscita di tono</i>	Transizione → <i>fa</i> , bb. 11-15	Interpolazione-progressione (→ <i>mib</i> , <i>fa</i> = <i>sib</i> v), bb. 53-58 Variante della chiusa dei motivi tematici principali <i>sib</i> , bb. 59-62 (cfr. bb. 8-10)
<i>Passo caratteristico</i>	Motivo tematico secondario A <i>fa</i> , bb. 16-17 Motivo tematico secondario B <i>fa</i> , bb. 18-19	— Motivo tematico secondario B <i>sib</i> , bb. 63-64
<i>Periodo di cadenza</i>	Motivo cadenzale <i>fa</i> , bb. 20-22	Motivo cadenzale <i>sib</i> , bb. 65-67

La ricapitolazione si apre con il motivi tematici principali, ma dei quali è riproposta soltanto la prima metà (bb. 48-53 e 1-10); quella che era la 'transi-

zione' modulante (bb. 11-15), viene a cadere per essere sostituita da un'interpolazione-progressione (bb. 53-58) che si muove verso la tonalità della sottodominante, appropriatamente utilizzata come temporanea sfumatura di colore alternativa alla tonica. Questa nuova sezione si conclude con una variante della chiusa dei motivi tematici principali (bb. 59-62 e 8-10), mentre dei motivi tematici secondari ricompare soltanto il secondo, di natura affermativa (bb. 63-64 e 16-19); alla lettera si ripropone, infine, il motivo cadenzale (bb. 65-67 e 20-22). Le aspettative dell'ascoltatore sono di volta in volta soddisfatte, disattese, sviate – del tutto o in parte – attraverso l'attuazione di efficaci strategie retoriche e comunicative.

D'altro canto, la solidità dell'intelaiatura e la ricchezza dell'elaborazione sono riscontrabili anche nel limpido impiego di elementi unificanti. Nel movimento iniziale della Sinfonia in *Sib* maggiore di Brioschi (*v.* esempio a fianco) un ruolo coesivo è dato anzitutto da una successione di quattro note discendenti. Tale successione, che si può considerare derivata dalle scale dei motivi tematici principali (*vl*₁, bb. 1-2: *re·mib·fa·sol·la·sib*; bb. 3-4: *sib·la·sol·fa·mib·re·do·sib*) compare più volte con funzione d'interpunzione, per lo più come segnale: essa conclude la transizione (bb. 14-15: *sib·sol·fa·mi*), poi nello 'sviluppo' introduce la ripresa prematura (b. 25), segna la modulazione alla tonalità di *re* minore (b. 31) e la ritransizione alla ripresa (bb. 45-47), preparando infine la variante della chiusa dei motivi tematici principali (bb. 58-59). Di fatto la successione di quattro note permea l'intero tessuto dell'elaborazione compositiva giacché la si coglie, nella sua configurazione sia discendente sia ascendente, non soltanto nelle parti melodicamente prominenti ma anche nelle linee interne dell'intreccio (per esempio: tutte le parti, bb. 35-40; violino II, bb. 53-54 e 56). Altro elemento coesivo di rilievo del movimento è l'intervallo di sesta minore discendente (*sib·re*), che caratterizza tanto i motivi tematici principali (bb. 1-2) quanto quelli secondari (b. 18) e, in seguito, la sezione contrappuntistica dello 'sviluppo' (bb. 35-40).

Non meno importante dell'aspetto intervallare, il valore dell'invenzione e dell'energia ritmica nella profilatura così come nella propulsione del dettato compositivo rappresenta un ulteriore tratto saliente del 'nuovo' stile. La ripetizione, la variazione, il contrasto e l'articolazione di figure e moduli ritmici contribuiscono in misura consistente all'elaborazione del tessuto strumentale al livello tanto della costruzione della frase e del periodo quanto su scala più vasta all'interno del movimento. Per restare all'esempio del movimento iniziale della Sinfonia in *Sib* maggiore di Brioschi, è evidente come alcuni elementi ritmici contribuiscano al controllo formale della struttura compositiva. Se, come si diceva, che il movimento si fonda su motivi di fanfara e di richiamo, la figura costituita da un ritmo dattilico più un ritmo spondaico (ottavo-due sedicesimi, ottavo-ottavo) ne rappresenta una sorta di sigla ricorrente (bb. 5, 9-10, 33-34, 52, 61). La frase d'apertura del movimento, che coincide con il primo dei motivi tematici principali (bb. 1-3), offre già, a dispetto dell'apparente semplicità, una certa complessità della condotta ritmica.



Antonio Brioschi, *Sinfonia in Si♭ maggiore*,
tempo I, bb. 1-5 (ed. MANDEL-YEHUDA 1998, p. 15).

L'inciso al violino I della b. 1, immediatamente iterato alla b. 2, è quindi variato alla battuta 3 con un ritmo sincopato (da notare che in questa occasione le scale ascendenti delle bb. 1-2 diventano una scala discendente in un registro più acuto). Al violino II la regolare scansione di ottavi, che scavalca e incrocia ripetutamente quella del violino I in un tipico tratto «milanese», è variata alla battuta 2 con una quartina di sedicesimi e dalle pause della battuta 3; quanto alla viola e al violoncello, entrambe le parti delineano, a loro volta un proprio modulo ritmico. Tutto il corso del movimento si caratterizza per la diversificazione di frasi o periodi determinati dalla pulsazione dei sedicesimi ovvero di ottavi: la prima sezione in cui s'impone la pulsazione di ottavi corrisponde alla fine della transizione (con il segnale delle quattro note discendenti) e con il primo motivo secondario (bb. 14-17): la sottolineatura di questo punto dell'articolazione formale è dunque data, oltre che dalla discontinuità della tessitura di cui si parlava, anche da un rallentamento della pulsazione ritmica. Un analogo rallentamento articola la serrata sezione imitativa dello 'sviluppo' (bb. 35-40) e poi quella di interpolazione nella ripresa (bb. 53-59).

Per quanto riguarda la costruzione del periodo, si nota l'accorto gioco tra simmetria e asimmetria nella disposizione delle unità e delle frasi, come mostra la prima parte, ovvero l'«esposizione», del movimento (v. tabella).

Alla fisionomia del 'nuovo' stile concorre anche la peculiarità di una scrittura – per gli archi – in cui possono assumere funzione attiva, oltre al fraseggio e all'articolazione, l'organizzazione dei piani dinamici, le modalità d'attacco del suono e l'ornamentazione (aspetto, questo, in cui si può cogliere l'influsso di un autore come Vivaldi). Se nel caso di certe composizioni (o di alcune fonti di certe composizioni) il problema della cifra autenticamente orchestrale della scrittura a 3 o a 4 può forse

STRUTT. FORMALE	STR. METRICA	BATT.
Motivi tematici principali	3	1-3
	2 (1+1)	4-5
	2	6-7
	3	8-10
Tot. 10		
Transizione	2	11-12
	3 (2+1)	13-15
	Tot. 5	
Motivi tematici secondari	2 (1+1)	16-17
	2	18-19
	Tot. 4	
Motivo cadenzale	3 (2+1)	20-22
	Tot. 3	

restare aperto, nelle sinfonie s'incontra di norma una tessitura elaborata in cui tuttavia alle singole parti sono affidate linee meno caratterizzate dalla presenza dell'ornamentazione e di passaggi brillanti rispetto alle sonate e ai concerti: linee naturalmente destinate (o comunque più adeguate) a un'esecuzione con raddoppi piuttosto che a parti reali. In altri termini, oltre ai documenti e alle testimonianze sulla fioritura della prassi orchestrale in Lombardia,⁶³ è il tipo di scrittura che sembra necessariamente richiedere il volume, lo spessore ma anche la trasparenza e la profondità di un organico orchestrale. Quando dagli anni Quaranta l'aggiunta di coppie di fiati al complesso degli archi diviene abituale la dimensione orchestrale è ormai un fatto acquisito, ma senza dubbio essa si riconosce già nei lavori di Sammartini e Brioschi databili negli anni Tenta. Nelle sinfonie «milanesi» la scrittura appare concepita in funzione delle risorse, della ricchezza di effetti e delle possibilità di drammatizzazione offerte da un organico orchestrale: giochi tra pienezza e alleggerimento della tessitura, senso del chiaroscuro nell'impiego dei registri e delle dinamiche, risalto in chiave solistica di linee melodiche ornamentate. Anche per questo aspetto la Sinfonia in Sib maggiore di Brioschi, che deve il tono 'pubblico' del movimento d'apertura ai motivi di richiamo e di fanfara, costituisce un esempio assai chiaro ma non più illuminante di molti altri lavori, come la Sinfonia in Re maggiore dello stesso Brioschi (databile non oltre il 1734)⁶⁴ oppure le Sinfonie J-C 23 (1732 ca.) e J-C 65 (ante 1738) di Sammartini.⁶⁵

Sul versante della recezione le testimonianze sull'identità dello stile strumentale «milanese» sono, benché preziose, assai scarse. Del resto la percezione critica della peculiarità del 'nuovo' stile emerge soltanto nel secondo Settecento per trovare riscontri in autori come Burney, Galeazzi e Carpani. Alcuni dettagli sono posti in evidenza con notevole precisione: si pensi all'indipendenza e al ruolo attivo delle parti del violino II e della viola rilevato da Burney⁶⁶ e da Carpani:

Fu in quelle sinfonie [di Sammartini] che si sentì per la prima volta il giuoco separato delle viole, che da prima sonavano col basso; e che udironsi movimenti continuati di violini secondi, i quali si fecero con bella novità scorrere per un modo tutto diverso da quello dei violini primi.⁶⁷

Dettaglio, questo, messo in luce anche per Brioschi da un autore anonimo, il quale sottolinea come il compositore nelle sue sinfonie faccia «lavorare li diversi violini, viola e violoncello d'incanto» così che, ancor più di quanto non accada in Sammartini, «impegnati fa che sieno tutti gli istromenti».⁶⁸ Ma

63. Si veda in merito anche SPITZER · ZASLAW 2004, pp. 166-170.

64. La sinfonia è la prima pubblicata in MANDEL-YEHUDA 1998, pp. 1-9.

65. Le due sinfonie sono rispettivamente la quinta e la sedicesima pubblicate in CHURGIN 1968^b, pp. 88-94 e 172-178.

66. BURNEY 1773, p. 94 (della trad. 1979).

67. CARPANI 1812, p. 64 (dell'ed. 1823).

68. Testo su foglio volante inserito nel trattato manoscritto anonimo *Modo o sia regola per accompagnare il basso continuo per la viola da gamba*, I-Bc: D. 117. Cfr. GHIELMI 2002.

si pensi anche al tipo di minuetto, di ampie proporzioni e in tempo piuttosto lento, che colpì il giovane Mozart nel 1770 («I Minuetti di Milano ovvero i Minuetti italiani in genere sono pieni di note, hanno andamento lento e molte battute. Per esempio la prima parte ne ha 16, la seconda 20 o anche 24»⁶⁹).

Un aspetto concordemente sottolineato in riferimento a Sammartini è l'importanza dell'inventiva, della vivacità e della complessità ritmica che si riflette nella difficoltà di un'esecuzione corretta soprattutto nei tempi più mossi. Ne scrivono Burney («A volte sarebbe [...] desiderabile che frenasse la briglia al suo Pegaso, poiché sembra proprio che corra al galoppo. Parlando fuor di metafora, la sua musica piacerebbe di più se fosse composta con meno note e meno *allegri*»),⁷⁰ Giovenale Sacchi («Le Sonate del nostro Sig. Gio. Battista Sammartini, che a noi tanto piacciono, non sono per la ragione del tempo delle più facili a sonare»)⁷¹ e Carpani (specie laddove attribuisce a Sammartini l'impiego di alcuni elementi nella scrittura violinistica: «Devesi a lui l'uso del *mordente*, delle *note sincopate*, delle *contro-arcate*, e delle *punteggiature continuate*»⁷²).

In linea di principio, nella percezione critica dello stile strumentale «milanese» a prevalere è comunque l'immagine di un modo di comporre capriccioso, incline a dare libero corso all'estro e alla fantasia, alle inflessioni argute e ingegnose; l'accento cade più sulla qualità e sulla ricchezza dell'invenzione che sulla dottrina e sul rigore della tecnica compositiva. Per Carpani, in particolare, benché Haydn avesse assimilato da Sammartini «le mosse, il fuoco, il brio, e certe belle stravaganze che regnano in quella musica piena d'idee e d'invenzioni»,

l'*Haydn* era troppo buon contrappuntista, e troppo amico dell'ordine e di quella regolata condotta che si trova in uno stile puro e ragionato, per imitare di proposito quel capricciosissimo milanese, che nel creare non badava più che tanto alla tessitura, ma seguiva all'impazzata gl'impeti della sua fervida fantasia, e quindi aveva qua e là de' lampi bellissimi, contigui a masse disordinate e di colore indeciso.⁷³

Dove con «tessitura» s'intende ancora una volta, nel linguaggio teorico dell'epoca, la struttura formale della composizione.

In ogni caso, il riconoscimento di questi attributi non sembra affatto adattare la persistenza – ormai fuori tempo massimo – di residui per così dire 'veterobaracchi' ma stabilire piuttosto un nesso significativo del 'nuovo' stile con la poetica della sensibilità. D'altro canto, proprio la sottolineatura del capriccio, della fantasia e della ricchezza delle idee richiamano implicitamente l'attenzione sulla forma, sulle linee e sui dettagli della struttura e nello speci-

69. Lettera del 24 marzo 1770 alla sorella in BAUER · DEUTSCH 1962, p. 323. In italiano in BASSO 2006, p. 186.

70. BURNEY 1773, p. 94 (della trad. 1979).

71. SACCHI 1770, p. 26.

72. CARPANI 1812, p. 63 (dell'ed. 1823).

73. *Ibidem*, pp. 63-64.

fico su una concezione e su una logica formale che privilegia la libera espressione di un flusso sentimentale e il gioco imprevedibile degli umori e tende semmai a occultare più che a esibire il rigore dell'elaborazione e l'intelaiatura della coesione costruttiva.

A questo proposito può essere utile richiamarsi alla distinzione tipicamente settecentesca tracciata da Francesco Galeazzi, tra due diversi «modi di comporre» la musica strumentale: l'uno più spontaneo e 'naturale', l'altro più meditato e 'artificiale':

84. Sonovi nella musica (e specialmente nell'istromentale) due modi di comporre. Il primo è tutto di estro, e di fantasia: quando egli è congiunto alla scienza musica è forse più sicuro di riscuotere applausi sì presso gl'intendenti, che presso gl'ignoranti; di questo modo non si possono dar precetti, non essendo che un parto di natura, ed un dono, che essa a pochi ha riserbato. Ha però un tal modo di comporre i suoi particolari inconvenienti: il principale si è, che a meno di avere in testa un'inesausta miniera di pensieri musicali, l'estro coll'andar del tempo s'indebolisce, la fantasia si stanca, e si diviene al fine uno scrittore povero d'idee, costretto ad ogni passo a ricopiar se stesso, ed a ripresentare di nuovo sotto diverso aspetto le già fatte cose. Un tal modo di scrivere è dunque ottimo nella gioventù, e finchè la fantasia è fervida, e ripiena d'idee. Ma il saggio compositore sa fare una prudente economia di queste idee, mai le sparge a larga mano, e se pur giunge a rallentarsi in lui quell'estro quasi divino, che dalla sola natura è ispirato, ricorre all'arte, cioè al secondo mezzo, di cui resta ora a parlare.

85. Dobbiamo tal mezzo principalmente alli scrittori tedeschi: *Giorgio Federico Handel*, i due *Bach*, e più di tutti il non mai abbastanza lodato *Giuseppe Haydn*, si possono credere gl'inventori e perfezionatori di un sì ammirabil modo di comporre (che infatti non è altro che lo stile fugato ridotto ad una maggior perfezione, e molto ornato), mediante il quale anche con pochissime idee, e con scarsissima fantasia, ma colla più profonda scienza, far si possono delle eccellentissime composizioni. Ecco in che consiste: il giudizioso compositore comincia con un motivo qualunque, anche il più triviale, e senza particolare scelta [*sic*], come si è già detto, consistendo il bello di una composizione nella condotta di essa, e nell'intreccio delle parti, e non nella scelta di un motivo: sa egli far fare una buona figura a qualunque idea mediante l'istromentazione [...]

86. Trovato dunque il motivo, questo solo, o al più con un secondo motivo, o controsoggetto ad esso intrecciato si dee tirare tutta la composizione, senz'altro introdurvi di nuovo: non con ripetere e trasportare sempre lo stesso passo in vari toni, come già fece un celebre maestro in un'opera di trio; un tal modo di comporre è un'insoffribile monotonia, diametralmente contraria a quella varietà, che necessariamente si ricerca per dar piacere; ma con servirsi bensì di uno stesso movimento, che sempre si presenta sotto diversi, e variatissimi aspetti fino al fine della composizione: e siccome l'uso stretto di un sol pensiero, di una sola mossa, per quant'arte si adopri per maneggiarlo, resta molte volte secco, vi sono due mezzi da riparare a tale inconveniente, senza pregiudizio dell'unità di melodia. Il primo, è di

dividere tutto il periodo, che forma il motivo in due, o tre parti, e valersene, come di due o tre diversi soggetti, scherzando ora con l'uno, ora con l'altro, fino al fine: l'altro è di servirsi talvolta per idea principale di qualche passo, che fortuitamente è da sé nato negli accompagnamenti: si fanno così nascerre delle idee nuove dalle stesse già proposte e stabilite, e che sono con esse sì strettamente collegate da formare colle prime un solo unitissimo tutto.⁷⁴

Non è chiaro quali siano per Galeazzi gli autori riconducibili prevalentemente al primo «modo di comporre», che sottolinea l'importanza dell'estro, della fantasia e della ricchezza inesauribile di idee, dunque dell'invenzione estemporanea («natura»), rispetto all'elaborazione («arte»); ma l'identificazione del secondo «modo di comporre», fondato appunto sull'elaborazione organica e rigorosa di matrice contrappuntistica («lo stile fugato ridotto ad una maggior perfezione, e molto ornato») a partire da un materiale molto limitato, anzitutto con gli «scrittori tedeschi» come Handel, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian Bach e infine Haydn – una specie di genealogia del 'classicismo' vista al di qua delle Alpi – sembra comportare l'implicita contrapposizione tra musica germanica e musica italiana. D'altra parte è evidente dal contesto della trattazione che Galeazzi non ritiene le due modalità compositive necessariamente inconciliabili, per considerarle piuttosto come polarità tra le quali andrebbe ricercata una sorta di ideale mediazione. Non a caso, accanto a Haydn, l'autore da Galeazzi additato a modello per la composizione strumentale è Boccherini, «che ci ha dato de' pezzi di musica sì sorprendenti da non farci invidiare i tedeschi»: ⁷⁵ cioè il maggiore autore italiano in tale ambito del tardo Settecento, il musicista europeo ma nella cui produzione si riconosce al contempo il retaggio di un'intera tradizione (e a tale riguardo giova ricordare che l'incontro con la civiltà strumentale milanese, e in particolare con Sammartini, fu esperienza importante nella formazione del giovane Boccherini). ⁷⁶ Tenuto conto del tipo di influsso che, se si presta fede a Carpani, Sammartini avrebbe esercitato su Haydn (le invenzioni e le stravaganze del primo assimilate e al contempo disciplinate in un nuovo ordine dal secondo) ⁷⁷ appare piuttosto rilevante il fatto che, nella concezione di Galeazzi, Haydn – universalmente reputato all'epoca il massimo autore strumentale – costituisca, insieme con Boccherini, l'ideale punto di convergenza delle due diverse tendenze compositive.

Nel complesso ricostruire la nozione del 'nuovo' stile sulla base delle sole testimonianze critiche contemporanee sembra quanto mai problematico; si pensi anche alla vaghezza estrema con cui Burney accenna di passaggio al formarsi, negli anni Trenta, di un 'nuovo' stile strumentale «forbito, raffinato, e arricchito di nuove melodie, armonie, modulazioni ed effetti» per opera di autori che oggi appaiono così diversi come Tartini, Veracini e

74. GALEAZZI 1796, II, pp. 284-286.

75. *Ibidem*, p. 279; si veda anche p. 286.

76. Si vedano CATTORETTI 1993; CHURGIN 1993; MANGANI 2005, pp. 51-52.

77. CARPANI 1812, pp. 61-63 (dell'ed. 1823).

Sammartini.⁷⁸ Eppure non c'è dubbio che dalle stesse testimonianze proven-
gano indicazioni di notevole interesse per un'interpretazione non soltanto
storica, critica e stilistica ma anche culturale dell'esperienza della sinfonia
«milanese».

Al di là comunque di queste pur suggestive indicazioni offerte dalla re-
cezione critica tra Sette e Ottocento certo è che il 'nuovo' stile degli autori
«milanesi» presenta un alto grado di coerenza interna in cui, oltre alla coesi-
stenza di tratti progressivi e conservatori (questi ultimi soggetti, coll'avanzare
dei decenni, a una graduale liquidazione: figure di basso passeggiato, moduli
ripetuti di una o due battute nella costruzione del periodo, progressioni uti-
lizzate come elemento primario e pervasivo dello svolgimento compositivo),
all'impressione per così dire di superficie dell'estrosa vivacità e del capriccio
dell'invenzione è sottesa in filigrana la solidità di un progetto formale ben
strutturato. Senza dubbio nell'elaborazione del 'nuovo' stile assumono un
ruolo rilevante, accanto alle strategie retoriche e formali di più ampio respi-
ro, procedimenti di quell'arte combinatoria del resto essenziale nella tecnica
e nella didattica compositiva settecentesca.⁷⁹ Cercare di precisare, nell'arco
cronologico che va da Sammartini a Rolla – l'ultimo esponente di rilievo della
cultura strumentale lombarda – quale sia stata l'effettiva portata e l'ampiez-
za di ricadute internazionali della sinfonia «milanese» e fino a quale altezza,
nella seconda metà del secolo, essa si possa considerare un fenomeno stili-
sticamente ben individuato e dunque propositivo sullo scenario europeo è
il principale obiettivo che si profila per chi voglia approfondire gli studi su
questa realtà tra le più affascinanti e al contempo ancora misconosciute del
Settecento strumentale.

78. BURNEY 1789, II, p. 924 (dell'ed. 1957).

79. Cfr. per esempio GALEAZZI 1796, II, pp. 245-252; v. anche RATNER 1980, pp. 98-102.

Classicismo e musica strumentale nel Settecento italiano

di LUCA AVERSANO

Il taglio largo di quest'incontro dedicato a Brioschi ha il merito di richiamare contributi che non si limitano al culto dell'eroe e al contesto 'del suo tempo', come si usa dire in gergo accademico. Il convegno offre anche occasione di discutere di tradizioni storiografiche e di possibili estensioni dei confini critici per una ricca parte del nostro Settecento strumentale. Nello specifico, il mio intervento prende in esame la questione della classicità in rapporto al genere della musica strumentale nel nostro XVIII secolo. Conviene un accordo preliminare sulle categorie di riferimento. Qual è il valore del 'classico' e del 'classicismo' in musica, ossia: cosa significano codesti termini nella storia del lessico musicale e musicologico? E, nella tradizione storiografica, qual è il posto della musica strumentale italiana del Settecento? Affronterò i due problemi in maniera breve e distinta, in vista di una sintesi finale indirizzata agli obiettivi di questo congresso.

L'aggettivo 'classico' deriva dal latino *classicus*, che s'insegna nelle 'classi', senso letterale da cui prenderà le mosse il corrente uso metaforico.¹ Una delle prime attestazioni negli scritti musicali risale al 1706, quando 'classico' appare in forma aggettivale nel *Musico testore* di Zaccaria Tevo, adattata dal latino *classici authores* nella corrispondente forma italiana («classici auttori»), in un contesto che discute regole, canoni e modelli per il giusto apprendimento della composizione musicale. Si fa chiaro riferimento alla tradizione latino-umanistica, secondo cui l'attributo andava ad autori che, per l'eccellenza delle loro opere, restavano attuali e facevano scuola, divenendo cioè esemplari. All'anno 1706 il classico in musica è pertanto un concetto metastorico dalla forte impronta pedagogica: ciò che garantisce il perpetuarsi della corretta grammatica del contrappunto; che, essendo valido nel tempo, prescinde dallo stile del momento e fornisce agli aspiranti musicisti la migliore palestra per l'esercizio compositivo. Le attestazioni successive non mostrano sostanziali variazioni morfologiche o semantiche. L'impiego, sempre in forma aggettivale, è cristallizzato in diversi adattamenti del sintagma *classicus author*. L'uso secondo tale

1. Su 'classico' e 'classicismo' nelle letterature occidentali si vedano WELLEK 1965 e TROVATO 1998. Per quanto riguarda invece la storia e l'utilizzo dei due termini rimando ad AVERSANO 1999 per fonti, dettagli e ulteriori informazioni.

iunctura, d'altra parte, era il solo ufficialmente autorizzato da tutti i principali dizionari dell'epoca.

Nel secondo Settecento l'attributo si emancipa finalmente dall'unico tipo di sostantivo col quale per regola faceva coppia (autore, musicista, compositore e simili). Il segno della classicità, prima riservato al solo creatore, si estende anche alle creazioni: nasce la fortunata metafora dell'«opera classica», destinata a grande diffusione nel XIX secolo. Se nell'ultimo quarto del Settecento la qualifica veniva riservata a testi teorici, e quindi pur sempre letterari, all'inizio del XIX secolo essa vale anche per i pezzi di musica. Un elemento fondamentale della classicità, la durevolezza nel tempo, comincia d'altronde solo ora, con l'affermazione dell'idea di repertorio, ad essere garantito dall'opera musicale.

Il primo esempio rinvenuto della locuzione «musica classica» si trova ad ogni modo a Londra, dove due musicisti italiani, Cianchettini e Sperati, aprirono nel 1805 un negozio di musica dal nome emblematico: «Classical Music-Warehouse». Nel 1807 i due decisero di pubblicare le sinfonie di Haydn, quelle maggiormente amate di Mozart (insieme con le *ouvertures* più note) e le tre sinfonie di Beethoven fino ad allora conosciute. L'accostamento, più che anticipare di quasi trent'anni il concetto di triade viennese di Amadeus Wendt, prospetta una nuova accezione di «classico». Alla base della variazione semantica sta un fatto di fondamentale importanza: è cambiato il genere di testo in cui il termine viene adoperato. Ai primi dell'Ottocento la grande maggioranza delle attestazioni proviene da annunci pubblicitari di editori musicali – circostanza notevole, se si considera la brevità di tali inserti – il cui destinatario è un vasto pubblico di amatori e di dilettanti di musica che comprano spartiti e partiture non per apprendere le giuste regole del comporre, ma per praticare l'esercizio strumentistico o per collezionismo. In tale contesto la valenza di esemplarità didattica propria della vecchia accezione finisce per atrofizzarsi. Il legame tra concetto di classico e idea di esemplarità, d'altro canto, soffriva già i colpi dell'estetica romantica, tendente a sostituire la poetica dell'imitazione del modello autorizzato con quella dell'originalità del genio creatore. Se poi Haydn e Mozart potevano ancora essere indicati quali esempi da seguire, pare difficile che alla soglia del 1807, nel definire «classica» l'*Eroica* di Beethoven, Cianchettini e Sperati intendessero proporla come modello di composizione sinfonica: già la Sinfonia n. 2 in Re maggiore aveva suscitato scalpore per la sua bizzarra originalità.

La cifra della classicità della musica beethoveniana non si fondava dunque sull'esemplarità della composizione, bensì sulla sua eccellenza qualitativa, e sulla conseguente, immutabile validità nel tempo, oltre l'effimero della moda. Il termine «classico» viene così a qualificare un'opera degna, per eccellenza e dottrina, di essere sempre apprezzata e ricordata (e quindi acquistata); ma non dai pochi aspiranti compositori quale esempio da imitare, quanto piuttosto dalla grande massa degli amatori di musica come brano da riascoltare o risuonare in ogni occasione. In altre parole, la classicità migra dall'ambito della composizione a quello dell'esecuzione-ricezione, passando da modello

del prodotto artistico a metro di giudizio estetico, e mantenendo allo stesso tempo i caratteri di neutralità stilistica e di spendibilità sovranazionale.

In Italia i sintagmi 'musica classica' e 'genere classico' si diffondono ampiamente intorno alla metà del XIX secolo. La penetrazione dell'aggettivo 'classico' nella nostra letteratura musicale segue il passo dei tentativi di organizzare l'attività concertistica secondo i modelli dei più avanzati paesi europei, dove la programmazione di musica da camera, sinfonica e vocale dei migliori autori di un passato più o meno recente era ormai, in pieno XIX secolo, un fatto acquisito. Da noi, invece, la normalità consisteva nelle accademie vocali-strumentali composte di brani dell'ultima opera in cartellone, fantasie, trascrizioni, variazioni sull'aria di moda, pezzi brillanti e caratteristici dal baule del virtuoso di passaggio, e così via. Questa musica, oggi quasi completamente dimenticata, costituiva il vero contraltare della classicità, tanto che quando prendono corpo i primi movimenti per una riforma della vita musicale italiana, è proprio la terminologia in questione a essere al centro della polemica tra araldi del nuovo e fautori dello *status quo*. Leggiamo, a titolo esemplificativo, alcuni passi di Francesco Maria Albini, in una critica a un concerto tenutosi nel 1853 a Bologna, dove – come in altre importanti città italiane – l'idea del classico si poneva al centro del dibattito culturale:

Nella sera dell'8 corrente la nostra Accademia-Filarmonica inaugurava le restaurate sale della sua residenza, ed in tale occasione offriva un *Esercizio di musica classico-florida* (così il programma), il quale infine non era che un bello e buon concerto, od accademia, se meglio vi piace, la cui buona distribuzione è riuscita tanto gradita allo scelto uditorio intervenutovi che crediamo prezzo dell'opera il farne parola. Rossini, Beethoven, Mozart e Stradella facevano gli onori della serata agli egregi artisti signora Boccabadati e signor Crivelli per la parte vocale, il signor Masini e madamigella Mariani per la strumentale ... La nostra maggiore gratitudine è però dovuta ai compilatori di questo *Esercizio*, per averne procurata l'esecuzione di due pezzi, veramente modelli di musica classica. Uno di questi, la celebrata preghiera di Alessandro Stradella (cantore e compositore che fioriva in Italia nel XVII secolo) veniva bravamente interpretata dal Crivelli ... L'altro era il magnifico settimino strumentale (opera 20) del grande compositore di Bonna ... Ci si dice non essere stato questo *Esercizio* che il preludio di vari altri che dovrebbero a questo seguire, e che anzi un dato numero dei quali l'A. F. intenderebbe fissare e fare annualmente eseguire. Non conosciamo se nulla v'abbia di vero di quanto ci viene detto, e se siano puramente i voti di coloro, i quali veramente innamorati dell'arte, spererebbero per tal mezzo fosse promosso e incoraggiato l'amore e lo studio della musica classica ohimè quanto e quanto vergognosamente trascurata in Italia ... Ora più che mai l'arte n'ha d'uopo, dacché in Italia si è assolutamente protestato contro ogni altro genere di musica, che non sia teatrale. Addio musica da camera, o da accademia, addio musica sacra. Riduzioni teatrali di ogni specie (non escluse le più grottesche e ridicole) tengono il luogo della prima: posti da parte gl'inimitabili *trio*, *quartetti*, *quintetti* degli Haydn, Beethoven e mille altri, e quasi perfin dimenticati i loro venerandi nomi. A proposito di ridu-

zioni, non ha molto che m'è toccato vedere la *Tempesta* del *Rigoletto* ridotta per flauto solo! *Risum teneatis...* Ecco una delle principali ragioni perché è fatta sì breve la durata anche delle migliori e più recenti produzioni teatrali, che pochi anni bastano a farle collocare fra le cose viete e fuor d'uso. Non volge ancora un anno dacché Verdi donava all'Italia il *Trovatore*, partizione tanto pregevole e di già tanto riprodotta ed applaudita: ebbene, in poco d'ora (come di pratica) ridotta e sbranata in tutte guise: fantasie, souvenirs, valzer, polke, quadriglie e simili impertinenze, le quali faranno che in breve anche il *Trovatore* sia riposto qual cosa già sentita ... Spetterebbe dunque a queste accademie o società filarmoniche, provvedere ai bisogni dell'arte, per eccitarne lo studio ed i progressi: spetterebbe loro, dico, mettersi a capo affin che venga propagandata e diffusa la buona e classica musica ...²

Nel resoconto di Albini la binomia musica classica-musica di veloce consumo emerge con grande chiarezza. La qualifica di 'classico' appare indipendente dalla struttura e dal genere della composizione, essendo la classicità non legata a precipui caratteri stilistici e formali, ma a un pesato giudizio di valore. Nella seconda metà dell'Ottocento, un ipotetico organigramma del classicismo musicale comprendente i compositori tedeschi di musica strumentale tra XVIII e XIX secolo (in particolare Haydn, Mozart e Beethoven), la polifonia vocale dell'epoca di Palestrina, pezzi sacri dei vari Stradella, Pergolesi, Händel, arie di Gluck, di Rossini ed altro sarebbe stato tranquillamente sottoscritto in tutta Europa. Ciò vale a dire che il classicismo musicale fu nella coscienza del XIX secolo un concetto e un fenomeno internazionale, così come sostanzialmente internazionale era il riconoscimento del giudizio di valore che sanciva la classicità di un'opera.

Ma quando e dove ha origine l'espressione 'classicismo musicale'? Presente nelle *Riflessioni* del Balbi (1876), in Italia Basevi l'usava già nel 1859, nel senso di «insieme degli autori e delle composizioni entrati in repertorio».

Si porti pure la dottrina musicale sul teatro; si può anzi si dee farlo; ed il nostro 'Mercadante' è principalmente pregevole per questo lato; ma la si porti come fa il 'Meyerbeer', come fece il 'Mozart', ed altri, i quali se ne valsero, per così dire, come forza motrice, per spingere avanti sollecitamente l'arte musicale verso il suo proprio fine. Per questo intendimento io apprezzo il classicismo musicale, e lodo quei pochissimi, che lo tengono in onore in Italia, e che lo coltivano con amore.³

Nel contrasto con le abitudini italiane, votate al consumo continuo di musica nuova, si delinea la nozione di 'classicismo musicale'. Un esempio illustre da Giuseppe Verdi (1884):

Quello che succede doveva succedere. È nell'ordine delle cose. Il dilettantismo (fatale sempre in tutte le arti) per ismania di novità, e per moda, corre dietro al vago, allo strano, ed affettando entusiasmi va ad annoiarsi ad una

2. Recensione di Francesco Maria Albini apparsa nel settimanale «L'Arpa. Giornale letterario, artistico, teatrale» del 14.XII.1853; cit. in GOTTI 1973.

3. BASEVI 1859, p. 279.

musica straniera ch'egli chiama «classica, e... la Gran Musica!» Perché poi classica e 'Gran Musica'?... Chi sa! Il giornalismo pure (altro flagello dei nostri tempi) vanta tal musica per attirare l'attenzione e per far credere di capire quello che gli altri non capiscono, o capiscono meno. La folla, incerta ed indecisa, tace e corre dietro.⁴

Proprio la mancanza di una chiara connotazione d'ordine stilistico-formale stimolò, in una parte della letteratura, la volontà di definire più precisamente i caratteri della classicità. Non è qui la sede per illustrare nel dettaglio le diverse linee semantiche, tipiche della critica di indirizzo estetico-letterario, che finirono per intrecciarsi con le vicende del dibattito filosofico e con la polemica tra classici e romantici. Diciamo che l'odierna nozione storico-stilistica di classicismo (ossia la musica di Haydn, Mozart e Beethoven) nasce soltanto all'inizio del Novecento, per mutazione dalla critica letteraria e dalla lingua della storia dell'arte.⁵ Non è pertanto possibile stabilire relazioni dirette tra l'odierno uso del termine 'classicismo' e qualsiasi valore semantico censibile nella musicografia ottocentesca. A ben vedere, poi, si ripropone oggi una situazione simile a quella ottocentesca. L'impiego della terminologia fa registrare due linee di tendenza: l'una, provata dalla vasta circolazione della formula 'musica classica' presso la grande massa del pubblico profano; l'altra, costituita da una variegata serie di accezioni rilevabili nei testi specialistici. La corrente percezione attuale di 'musica classica', identificabile – prima che nella musica colta occidentale – in ciò che si contrappone alla 'musica leggera', proviene dal parlato musicale ottocentesco, che indugia spesso sul contrasto tra i pezzi di repertorio (detti appunto 'classici') e le musiche di facile consumo.

Passiamo ora alla categoria della musica strumentale del Settecento italiano, che – come l'idea di classicismo – non si fonda soltanto su fatti musicali empirici e su precisi caratteri stilistici, ma su immaginari culturali complessi, perfino artificiosi, sostanziati di pregiudizi critici.

Se il barocco strumentale italiano è da tempo riconosciuto sul piano internazionale, con conseguente interesse scientifico e successo di pubblico discografico-concertistico, non così si può dire delle scuole italiane immediatamente successive (mi si perdonerà se, per chiarezza, seguo lo schema vetusto che Bloch definiva delle epoche che procedono in fila indiana). Fin dalla sua nascita come disciplina scientifica la musicologia (soprattutto quella, influente, d'area anglo-germanofona) ha considerato lo sviluppo della musica strumentale al tempo della *Wiener Klassik* una faccenda sostanzialmente extra-italiana. Carl Dahlhaus introdusse per l'Italia una categoria persino speciale, quella di *Emigrantenkultur*,⁶ ben accolta da circa un trentennio e diffusamente citata.⁷ Questa categoria presuppone, senza dimostrarla, la progressiva deca-

4. GIUSEPPE VERDI, Lettera a Clarina Maffei del 17.XII.1884 in CESARI · LUZIO 1913, p. 326.

5. Un contributo fondamentale per lo sviluppo del moderno concetto di classicismo venne dalla scuola di Guido Adler (v. FORCHERT 1978, p. 424). Per l'influenza della critica letteraria e storico-artistica sul lessico musicologico in questione v. FINSCHER 1967, p. 10.

6. DAHLHAUS 1985^b.

denza della musica strumentale in Italia nel corso del XVIII secolo, a vantaggio della cultura vocale-operistica.⁸ La funzione di tale etichetta, nella prospettiva dahlhausiana, non è solo quella di contrassegnare un'attività sinfonica e cameristica svolta all'estero, ma anche di evocare una presunta estraneità del genere strumentale alla sensibilità e alla società italiane dell'epoca. D'altra parte, già il nostro Massimo Mila aveva parlato di «agonia della musica strumentale» e di «diaspora dei compositori strumentali»,⁹ idea ancora oggi ben circolante, se solo pochi anni fa un musicologo internazionale come Reinhard Strohm (non a caso 'anglo-tedesco') licenziava di sua curatela un volume dal titolo *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*.¹⁰

Sul piano storiografico, mi pare dunque di poter affermare che il giudizio corrente sul nostro XVIII secolo disegni fin qui due ampie arcate: la grande tradizione di origine barocca da un lato, fino all'incirca al 1770; dall'altro la decadenza della musica strumentale e l'emigrazione dei nostri musicisti più importanti a partire dall'ultimo terzo del Settecento. Si tratta tuttavia di una visione storiografica passibile di ripensamento critico.¹¹ Bisogna dire, anzi-tutto, che il fenomeno dell'emigrazione musicale non era una novità del XVIII secolo: già dai secoli precedenti ottimi compositori-strumentisti viaggiavano numerosi dall'Italia verso altri paesi europei. In base a quale considerazione, allora, parliamo di *Emigrantenkultur* o di 'diaspora' solo dal Settecento in avanti? Ci autorizza forse la suddetta, presunta parabola discendente della musica strumentale nell'Italia del secolo? Tale idea di decadenza, a un esame non pregiudiziale delle fonti e della situazione dell'epoca, si rivela in realtà priva di fondamento. Si tratta piuttosto di un *topos* storiografico nato ai primi del XIX secolo, dai resoconti di viaggiatori stranieri che amavano evocare il menzionato declino. I più recenti studi locali riferiscono piuttosto di una pratica strumentale diffusa sull'intero territorio italiano. Non è un caso che il catalogo pubblicato nel 1822 da Ricordi, maggior editore nazionale, contenga principalmente edizioni strumentali: sonate, danze, marce, variazioni, capricci (principalmente per pianoforte, violino, flauto e chitarra), riduzioni per pianoforte di sinfonie, ouverture e balli, musica per pianoforte a quattro mani, pezzi da camera, metodi pratici di didattica strumentale. L'idea del declino della musica strumentale italiana nel Settecento s'inseriva nel quadro (soprattutto tedesco) di una visione distorta e artificiosa, secondo cui la musica italiana doveva essere, per stereotipo, una cultura esclusivamente vocale. Al contrario, ai primi dell'Ottocento l'equazione 'Italia = canto-opera' era tutt'altro che scontata, come dimostrano gli incarichi di prestigio che le istituzioni

7. Cfr. per esempio FINSCHER 1993.

8. A evidenziare, precocemente, questo problema storiografico pensò Paolo Fabbri già nel 1993, in un contributo che si sofferma su questioni critiche essenziali e sul rapporto dello strumentalismo italiano con la tradizione del melodramma. Cfr. FABBRI 1993.

9. MILA 1963, pp. 251-252.

10. STROHM 2001.

11. Oltre al citato FABBRI 1993, v. AVERSANO 2005.

musicali estere ancora assegnavano agli strumentisti italiani. La circoscrizione dell'italianità musicale all'esercizio del canto lirico da un lato, e il ben noto riferimento alla presunta crisi del melodramma dall'altro, si possono pertanto interpretare come due aspetti dello stesso progetto, teso a sovvertire le antiche gerarchie internazionali. All'immagine turistico-oleografica dell'italiano che canta corrispondeva quella, altrettanto limitativa, del tedesco che suona, secondo una percezione antinomica del rapporto tra le due culture musicali che si rifletteva nell'opposizione (riconducibile alle *querelles* della Francia illuminista) tra melodia-natura-spontaneità e armonia-studio-dottrina. Il dualismo riguardava anche la considerazione stessa della musica e del suo valore estetico: da una parte, la musica strumentale assoluta, cioè la via per accedere alla metafisica e a significati profondi; dall'altra, l'opera italiana, superficiale e orientata al diletto dei sensi. Tale concezione estetica finì per irradiare i suoi effetti anche in Italia. A partire dagli anni Trenta del XIX secolo, per esempio, le società filarmoniche distinsero sempre più spesso gli 'esercizi', dedicati all'esecuzione di pezzi classici strumentali elaborati e impegnativi, dalle 'accademie', serate di carattere più leggero con maggiore varietà di generi. Parallelamente si fece spazio l'idea di opera musicale come testo intangibile, frutto del genio individuale e dotato di valore artistico autonomo, secondo una nuova estetica che intaccava – come s'è detto – i valori esemplari e normativi della classicità. In tale contesto la sorgente strumentale nazionale, basata su una concezione funzionale e artigianale della musica, si andò disseccando, mentre cresceva il desiderio di allacciarsi alla transalpina cultura strumentale 'assoluta'. Un ulteriore fattore sfavorevole fu l'assenza, in Italia, di un adeguato investimento economico da parte dei grandi editori nazionali (Ricordi, Lucca, Girard, ecc.).¹² Il boom rossiniano dopo il 1815 aveva infatti orientato il gusto del pubblico decisamente verso il melodramma e, sul piano strumentale, verso gli arrangiamenti per vari organici di pezzi vocali. Infine, i ceti sociali borghesi, da cui nascevano le attività sinfoniche e da camera delle società filarmoniche, operavano culturalmente non in funzione mediativa o integrativa (come nei paesi mitteleuropei), ma in una direzione elitaria che non incentivava la diffusione del repertorio strumentale nelle classi di estrazione inferiore. La cosiddetta decadenza della musica strumentale italiana va dunque post-datata alla seconda metà degli anni Venti del XIX secolo. Per il periodo tra l'ultimo terzo del Settecento e i primi dell'Ottocento si può invece parlare di una tradizione ancora viva e vegeta. Lo scarso interesse musicologico che essa ha finora suscitato rispetto alla composizione strumentale in Austria, Germania, Francia, e in altri paesi europei dipende da precise ragioni, tra loro interrelate. Anzitutto, la circostanza che i maestri più noti, come Cambini, Boccherini, Cherubini, Clementi, operarono fuori d'Italia. Ma bisogna considerare che i nomi celebri appena citati sono più conosciuti non solo per il valore delle

12. A partire dal 1825 il catalogo Ricordi tende verso il netto prevalere della musica vocale (anche arrangiata per strumenti) sulla musica strumentale pura. Cfr. la voce *Ricordi* in ANTOLINI 2000.

loro opere, ma proprio grazie al fatto che hanno lavorato all'estero. Inoltre, ha avuto fin qui la meglio un pregiudizio critico che preferiva il genere di musica strumentale più vicino alla nuova estetica romantica, lontano dalla visione funzionale e artigianale della composizione a cui la nostra antica tradizione musicale faceva riferimento.

A questo punto, tornando al tema di questo convegno, la 'stretta' del mio intervento si rivela problematica. La questione riguarda Brioschi e la scuola lombardo-piemontese: interpretarli come frutti maturi del Barocco o come fiori acerbi di uno stile già mutato? Continuità con la grande tradizione italiana o deviazione sui binari della nuova musica strumentale mitteleuropea? Nell'ottica di un rinnovamento storiografico, si tratta di adoperare categorie critiche chiaramente definibili. Conviene allora chiedersi in che maniera sia possibile applicare la nozione di classicismo, o di classicità, al nostro Settecento strumentale, e in particolare a quello lombardo-piemontese, che più interessa in questa sede. Mi parrebbe sterile un percorso critico troppo appiattito sull'idea di una prefigurazione del classicismo viennese, qui inteso nell'accezione musicologica corrente: una scuola di composizione strumentale austro-tedesca che esprime i suoi massimi esiti nella triade Haydn Mozart Beethoven. Imboccheremmo, in tal modo, una strada già molto battuta, che muove dalla volontà di riconoscere un principio di precursione e di influenza stilistica sui grandi musicisti austro-tedeschi, quasi per un complesso di inferiorità strumentale. Una strada su cui in verità si mossero già nella seconda metà del Settecento, come dimostra un passo di Carlo Benvenuto Robbio di San Raffaele, tra l'altro piuttosto rilevante, in quanto si tratta dell'unica attestazione del nome di Brioschi fin qui rinvenuta in letteratura. Lo scritto, pubblicato a Vicenza nel 1778 per i tipi di Veronese, s'intitola *Lettere due sopra l'arte del suono*, e inquadra Brioschi tra i musicisti precursori di Stamitz, al quale avrebbero offerto degli spunti stilistici che lo stesso Stamitz avrebbe poi migliorato:

In tutti i generi di Musica stromentale ha posto mano e conseguito gran lode *Giovanni Stamitz*. Maravigliosa di vero è stata la fertilità della sua penna a stendere Duetti, Triò, Sinfonie, Concerti, con una rapidità, che suol essere incompatibile con ben riuscire. Lo stile suo è grandioso, vastissimo, sorprendente: la modulazione agiata, corrente, naturale: i passi ben concatenati: i principi semplici, inaspettati, luminosi. Se dal Brioschi o dal Tartini ei toglie a nolo qualche concetto, sì se l'appropria che il fa parer cosa sua; sì l'abbellisce, che più non è desso; sì ben l'adatta e il pone in opra, che meglio per avventura non seppe collocar quel medesimo che ne fu l'inventore.¹³

A dispetto di Robbio di San Raffaele, suggerirei di evitare i richiami agli elementi classici 'ante-litteram' nella musica italiana, anche per scansare una sorta di torrefranchismo di ritorno. Torrefranca vedeva negli italiani gli inventori di uno stile che però, in fin dei conti, sarebbe assunto a perfezione al di fuori dei nostri confini. Per dirlo in una battuta, l'esito del pensiero di Torrefranca si rivela, da questo punto di vista, un nazionalismo a perdere. Quale classicismo,

13. Lettera 1. *Intorno ai principi dell'arte del suono*, ROBBIO 1778, pp. 3-38: 35.

dunque? Potremmo adottare la categoria meno compromettente, quella, cioè, che intende il classicismo in senso generico, per indicare meramente l'opera di repertorio, in base a un giudizio riconosciuto e universale, che prescinde da variabili stilistiche: pur se generato in provetta, ossia con ritardo ed esternamente allo sviluppo storico naturale, questo classicismo 'indotto' (attraverso il moderno sforzo di editori, discografici, musicologi e strumentisti) porterà almeno alla formazione di un canone alternativo, vivo e vivace. Tale processo nasconde però un ulteriore problema concettuale, anzi un paradosso. L'operazione rischia in effetti di avere una valenza dicotomica, e forse perfino ontologicamente antinomica, in quanto ripresenta insieme l'antica opposizione ottocentesca tra 'novità' e 'pezzo classico': da un lato, propone la musica del Settecento strumentale lombardo-piemontese, sconosciuta perlopiù al grande pubblico, come novità editoriale e discografica; dall'altro, aspira a costruirle un posto stabile nel museo canonico del repertorio. L'irrisolta questione, probabilmente un'aporia che ha senso soltanto in prospettiva teoretica, sia di suggello al mio contributo, che si è manifestato perlopiù in forma *destruens*. E, coerentemente, concludo con un consiglio in negativo, supportato da un *classicus author* per eccellenza. Nei confronti di Brioschi e colleghi, schiviamo il più possibile l'etichetta della classicità, sia essa estetica, storica o stilistica: secondo Johann Wolfgang Goethe, chi stima obbligo ineludibile l'indicare concetti ben determinati attraverso le parole di cui si serve nel parlare o nello scrivere, impiegherà il meno possibile espressioni quali 'classico' o 'opera classica'.¹⁴

14. «Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerläßliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke: classischer Autor, classisches Werk, höchst selten gebrauchen». GOETHE 1795, cit. in TROVATO 1998, p. 161.



Frontespizio dei primi due libri di «Sonate» di Antonio Brioschi pubblicati a Parigi da Le Clerc *et al.* («Opera prima») e Maupetit *et al.* («Opera seconda»).

Issues of authenticity in 18th-century sources of symphonies

The case of Antonio Brioschi

by SARAH MANDEL-YEHUDA

Studies in the field of the eighteenth-century symphony frequently involve questions concerning the authenticity of the music sources. The pertinent questions raised are especially complex in the research of symphonies from the first half of the eighteenth century. Identifying the correct composers in sources of early symphonies is sometimes an extremely problematical task, and tracing the provenance history and exact dating of these sources is often hard or even impossible. The subject of the reliability of the sources is particularly relevant in the case of the Italian composer Antonio Brioschi who flourished from *ca* 1725 to 1750. The main reason is that none of his autographs is presently available, and all the existing sources of his symphonies are most likely copies. Moreover, since many copies are found far away from Italy, much detailed research is required in order to establish their authenticity. Yet, in spite of all the difficulties, these copies do furnish us with a clear picture of Brioschi's rich symphonic repertoire.

This paper focuses on the many available eighteenth-century sources of Brioschi's symphonies. It opens with a general overview of their condition, providing up-to-date information about their background and dissemination in Europe and North America. Following, a detailed outline of the two basic types of sources, i.e. handwritten manuscripts and printed editions, is presented. The discussions of the manuscripts and prints are accompanied by a variety of examples which illustrate problems of authenticity, especially confusions in the ascription. In addition, a significant part of the paper is dedicated to the analysis of several interesting cases of inconsistency in the reading of concordant copies of the same symphony. These textual conflicts shed light on the reception, compositional logic, and performance practices of Brioschi's symphonies in eighteenth-century Europe.

The findings of this paper are largely based on information that has been gathered during the past three decades as part of the growing new interest in Brioschi. Many music sources of his symphonies have recently been studied, yielding modern premiere critical editions of nearly half of his rich symphonic repertoire.¹ Although additional existing sources of the unpublished

1. MANDEL-YEHUDA 2008; MANDEL-YEHUDA 1998; CHURGIN 1985.

symphonies deserve a more comprehensive evaluation, we can already get a fresh perspective on the subject of authenticity in his music.

On the artistic quality of Brioschi's symphonies

In the history of the symphonic genre, Antonio Brioschi, a pioneering figure, may be considered one of the most prolific composers of symphonies before *ca* 1750. Apparently born in the 1690s or early 1700s and died in the early 1750s, he worked in or near Milan, composing some fifty-one symphonies. His symphonies, scored for a small string ensemble *a 4* or *a 3* and cast in three movements (fast-slow-fast), are characterized by sophisticated varied textures, subtle combination of imitative and non-imitative counterpoint with free styles (such as *buffo*, dance, fanfare, and hunt topics), sensitive writing for an active second violin, and special non-modulating harmonic procedures in part of the minor-mode middle movements.²

During Brioschi's lifetime his symphonies seem to have earned considerable esteem. The high regard they achieved in the region of Milan is vividly portrayed in a letter in Italian from the early 1730s preserved in Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna (I-Bc, Ms.D.117.9).³ In this letter, a contemporary expert musician on the viola d'amore from Lombardy, probably named Christoforo Signorelli, identifies Brioschi as «the famous Brioschi» and describes Brioschi's music as «angelic and of exquisite taste». Writing in or near Milan to someone in Bologna, the musician Signorelli considers Brioschi's symphonies «among the most appreciated in the State of Milan». Signorelli admiringly distinguishes Brioschi's splendid texture, noting that «his [Brioschi's] parts for the various violins, violas and violoncellos are marvelous». He moreover compares the style of textural writing of Brioschi with that of the leading Milanese composer G. B. Sammartini (1700/1-1775), pointing out the superiority of Brioschi's texture over Sammartini's. Signorelli argues that while Sammartini «puts the most taste in the first violin part only», Brioschi «writes more active and interesting parts for all the instruments».

An overview of the sources

In spite of Brioschi's alleged fame in his lifetime, and the apparent fine reputation of his compositions in the eighteenth century, today no music autograph or literary document signed by him has yet been discovered. And even though

2. For further discussion of Brioschi's symphonic style, see MANDEL-YEHUDA 2004, 1999 and 1992; CHURGIN 1985, pp. xiv-xix; and MANDEL-YEHUDA *in print*.

3. The letter is attached to an eighteenth-century Italian treatise entitled *Modo o sia Regola per accompagnare il basso continuo per la viola da gamba*. A facsimile of the document is published in BORDI · GHIELMI 2004, III. For details about the identity of the author, see GHIELMI 2002, pp. 73-85. My thanks go to Vanni Moretto, general director and editor of *Archivio della sinfonia milanese* and conductor of Atalanta Fugiens orchestra, for bringing this document to my attention.

nowadays more and more people regard his symphonies as interesting and attractive, his biography and the exact composition dates of his works are so far unknown. All the available eighteenth-century sources of his music are probably copies. Fortunately, their number is strikingly large. Several duplicate copies in manuscript and print usually exist for each symphony. In the group of twenty-seven symphonies that have been studied lately (twenty-one published and six unpublished), there are two to fifteen existing parallel sources for each symphony, except for one case, the *unicum* manuscript of Symphony in D Major (n. 4 in MANDEL-YEHUDA 1998).⁴ All the prints and most of the manuscripts of the Brioschi symphonies are written in the form of separate instrumental parts.

Much of the background details about the sources are absent: no reference is mentioned about the original version from which they were copied; there is no clue whether Brioschi supervised or approved the copying or the printing of the sources; and the names of the copyists of many manuscripts are a mystery. Moreover, the precise time of the copying of almost all the manuscripts is not known. Only three manuscripts carry a date in their inscription, 1733 (Symphony in G Major, n. 1 in CHURGIN 1985), and 1734 (Symphonies in D and E-flat Major, Nos. 1-2 in MANDEL-YEHUDA 1998). All the rest of the manuscripts are undated. In addition to the issue of provenance and chronology, a number of sources transmit confusing or false information regarding the authorship. Authentic symphonies by Brioschi sometimes bear titles that misattribute the composition to a wrong person, and occasionally symphonies by other composers are incorrectly ascribed to Brioschi. So far several attempts have been made by scholars to identify symphonies by Brioschi in eighteenth-century manuscripts and prints; the present paper refers to these studies.⁵

One has to remember that when the manuscripts and prints were formed, about two-hundred-and-fifty years ago, copyright in its modern sense was not yet kept. Jan LaRue in his influential article *Major and minor mysteries of identification in the 18th-century symphony* points out that «it is clear that copyists took only the most casual interest in authorship».⁶ In Brioschi there are many examples that can support this statement. Symphony in G Major by Brioschi (n. 5 in MANDEL-YEHUDA 1998), for example, is included in a printed collection of six trio sonatas and symphonies (Paris 1747) bearing the title *Dei piu celebri autori d'Italia*, which does not specify the composers' names.⁷ Once we do get a print ascribed specifically to Brioschi, like his op. 1 (Paris, ca 1741-1742), we discover that not all the twelve compositions in this print are his. One com-

4. The six unpublished symphonies are preserved in F-Pn, Rés F.441-2, *Fonds Blancheton*, op. 1/11, 12, 33, 36, 39, and op. 11/65. Copies of these symphonies are listed in RISM A/II.

5. See summary of these findings CHURGIN · MANDEL-YEHUDA 2001; CHURGIN 1980^a; CHURGIN · MANDEL 2000.

6. LARUE 1960, p. 184.

7. See above footnote 5.

position is spurious, written by Johann Adolf Hasse (1699-1783).⁸ If we take Brioschi's entire musical output, we learn that of the ninety-one instrumental works that are attributed to him in the sources, fifty-one symphonies may be authentic whereas at least twenty-five symphonies are doubtful (others are not yet evaluated).⁹ In Darmstadt alone, in the manuscript collection preserved at the University and State Library (D-DS), only ten of the eighteen symphonies ascribed to Brioschi are authentic.¹⁰ An additional symphony by Brioschi in this library collection is misattributed to Sammartini.¹¹ It is, thus, no wonder that LaRue opens his article on the «mysteries of identification» with this gloomy sentence: «The condition of sources of the 18th-century symphony challenges one's command of pessimistic adjectives, for the scars of time, war, and well-intentioned reorganization have deeply marked the libraries of Europe».¹²

The physical distance from Italy of most of the sources of Brioschi's symphonies explains some of the incorrect ascriptions as well as other problems of authenticity. The dispersal of the sources in different areas in Europe is striking, attesting to the popularity of his music in these places in the eighteenth-century. About forty European and North-American libraries spread over several cities in a dozen countries currently conserve sources of symphonies by Brioschi. While part of the European countries, such as Austria, France (with the largest number of sources), and Switzerland, are relatively closer to Italy, other countries are farther away, including Germany, Czech Republic, Belgium, and the United Kingdom (in six different cities; in the city of London the sources are preserved in several different libraries). And the sources reached even the far countries Sweden (in six different cities), Russia, Canada, and the United States of America.

Because of the transition between the different languages, eighteenth-century music sources and catalogues apply a range of spelling variants of the Brioschi name: Briochi, Briochij, Briosci, Brioshe, Brioschij, Briosschij, Briossha, Brioski, Brioskij, Briuschi, Broschi, Broschy, Broshe, Priorchi, Prioschi, and Priotschi. Some of these variants are more confusing than others, such as names that start with the letter 'P' instead of 'B', which make the identification of the symphonies in the libraries quite difficult. TABLE 1 lists the location of the known eighteenth-century sources of Brioschi's symphonies, furnishing names of the countries, cities, and libraries (using library *sigla*).

8. See above footnote 5.

9. For further details about his musical output, see CHURGIN · MANDEL 2001, p. 358.

10. See CHURGIN 1985, pp. XII-XIII, and footnote 9.

11. The manuscript was copied *ca* 1752 by Christoph Graupner (1683-1760), Kapellmeister in Darmstadt, 1712 to 1760. It is now completely burnt; it was destroyed in World War II. The symphony is listed among the doubtful and spurious works in JENKINS · CHURGIN 1976), pp. 256-257, D-63.

12. LARUE 1960, p. 181.

Austria	▪ Salzburg (A-Sd), Wilhering (A-WIL)
Belgium	▪ Brussels (B-Bc, B-Br)
Canada	▪ Toronto (CND-Tu)
Czech Republic	▪ Brno (CZ-Bm), Prague (CZ-Pnm)
France	▪ Agen (F-AG), Châlons-en-Champagne (F-CECm), Paris (F-Pa, F-Pn)
Germany	▪ Darmstadt (D-DS), Karlsruhe (D-KA), Munich (D-Mbs), Rheda (D-RH), Schwerin (D-SWI)
Italy	▪ Ancona (I-AN), Casale Monferrato (I-CMbc), Padua (I-Pca), Venice (I-Vlevi, I-Vnm)
Russia	▪ Moscow (RUS-Mrg)
Sweden	▪ Härnösand (S-HÄ), Lund (S-L), Skara (S-SK), Stockholm (S-Skma), Uppsala (S-Uu), Växjö (S-VX)
Switzerland	▪ Zurich (CH-Zz)
United Kingdom	▪ Cambridge (GB-Ckc, GB-Cu), Cardiff (GB-CDp), Edinburgh (GB-Er), London (GB-Lam, GB-Lbl, GB-Lcm, GB-Lk), Oxford (GB-Ooc), Tenbury (GB-T)
USA	▪ Berkeley (US-BEm), New York (US-NYp), Washington DC (US-Wc)

TABLE 1. Location of eighteenth-century sources of the Brioschi symphonies.

THE MANUSCRIPTS

Manuscripts of an Italian origin

The major eighteenth-century manuscript sources of Brioschi's symphonies are found outside of Italy, in Paris (F-Pn), Prague (CZ-Pnm), and Stockholm (S-Skma). Only a small number of manuscripts are found in Italy, though some of the manuscripts which are now located in different European and North-American libraries probably originated in Italy. These copies bear Italian watermarks and other Italian characteristics such as paper format and handwriting. The National Museum of Prague (CZ-Pnm) holds a group of symphonies by Brioschi that are of an Italian origin. Some of these manuscripts are of North-Italian or Milanese origin, giving further evidence for the connection between Brioschi and Milan. Among the sixteen authentic Brioschi symphonies conserved in the National Museum of Prague, six symphonies in the Pachta archive are written by hand B.¹³ The hand belongs to a Milanese copyist who also copied music by Sammartini. It may be possible that the music was transferred from Northern Italy to Bohemia by Bohemian noblemen, since both Lombardy and Bohemia were under Austrian rule. Count Filip Pachta (died *ca* 1760), who formed the collection presently known as the Pachta archive, was a Bohemian nobleman who had an orchestra. Aside from Prague, additional Italian manuscripts of symphonies by Brioschi found their way, sometimes through booksellers, to other places outside of Italy. A

13. CHURGIN 1985, p. xi. For a sample of hand B, see JENKINS · CHURGIN 1976, ill. 12.

number of them reached the United States of America, and they are currently preserved in Berkeley (US-BEm) and Washington DC (US-Wc).

Paris, the major manuscript source

Brioschi's symphonies seem to have been more in demand in eighteenth-century Paris than in any other city in Europe. The manuscripts in the *Fonds Blancheton* and additional duplicate copies of his symphonies preserved in the Bibliothèque Nationale de France, together with the French printed editions, may be evidence of the popularity of his music in Paris of the 1740s. In this period, the style of Brioschi and other Italian composers evidently exerted its influence on the French musical taste. This influence is implied in the title *Simphonies dans la goût Italien en trio* of twelve symphonies op. 6 and op. 14 by the pioneer of the Parisian symphony, the French Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770), which were published in Paris by Le Clerc in 1740 and 1748 respectively. Among other features, the 'Italian taste' refers, perhaps, to the cyclic structure of the symphonies, which is also characteristic of the Italian concerto and opera overture of the period. Like all of Brioschi's symphonies (and symphonies by other Milanese composers of his time), these twelve trio-symphonies by Guillemain consist of three movements in the order fast-slow-fast. Each of Guillemain's two later trio-symphonies, *Divertissements de symphonies en trio* op. 15 (Paris, 1751) that are not designated as compositions in 'Italian taste' consists of fourteen movements, recalling the suit.

The major source of Brioschi's symphonies is found in a big French manuscript collection known today as the *Fonds Blancheton*. Approximately half of Brioschi's symphonic repertoire, twenty-five authentic symphonies, is included in this collection. Conserved in the Bibliothèque Nationale de France in Paris (originally belonged to the Conservatoire collection), the *Fonds Blancheton* contains manuscript parts for three-hundred early-eighteenth-century instrumental pieces (fifty more pieces are lost) arranged in six opuses entitled *sinfonie* (op. iv is lost) and one opus of *concerti* (each opus consisting of fifty works). Over a hundred composers from various nationalities are represented in the collection, most of them Italian, including a number of Milanese composers in addition to Brioschi: Brivio, Federici, Galimberti, Giulini, Grandi, Lampugnani, Paladini, Piazza, Rainone, Sammartini, Scaccia, and Zuccari.

Several misattributions involving Brioschi occur in the *Fonds Blancheton*, even though in other important aspects the manuscripts are fairly reliable. Compared with the reading of other eighteenth-century available concordant sources, the *Fonds Blancheton* copies of Brioschi's symphonies are in most cases superior. The handwriting, possibly of Charles Estien (whose name is inscribed on the *concerti* volume), is neat, and the text has relatively few scribal errors. The music is copied clearly on thick manuscript paper bound in leather, and the physical condition of the collection is good, with no signs of wear and tear. Nonetheless, an examination of the twenty-eight compositions that the *Fonds Blancheton* attributes to Brioschi reveals that four of them may

be doubtful (op. 1/42, op. v/203, 205, 212) and one is probably spurious (op. 111/101), written by Ferdinando Galimberti, an Italian contemporary of Brioschi who composed symphonies and was active in Milan around 1740.¹⁴

Furthermore, the collection erroneously attributes three additional authentic symphonies by Brioschi to other composers: Antonio St. Martini (Sammartini, op. 111/148, see below the discussion of Symphony in B-flat Major), 'Kelleri' (Fortunato Chelleri, op. v/226), and 'Blantini' (unknown, perhaps Blanchini, op. vi/295).¹⁵ These three symphonies and the twenty-three authentic compositions ascribed to Brioschi in the *Fonds Blancheton* belong to the symphonic genre, except for one, which is a chamber trio (op. 1/44). Of the twenty-two authentic symphonies by Brioschi that are attributed to him in the *Fonds Blancheton*, all with the exception of one (op. v/206) are included in the first two opuses of the collection: op. 1/2, 11, 12, 32, 33, 36, 38, 39, 48, 49, and op. 11/54, 55, 59, 61, 64, 65, 67, 72, 73, 80, 81. Though the *Fonds Blancheton* is undated, Lionel de La Laurencie assumes that it was formed around 1740-44, and according to Churgin the first two opuses of the collection can be dated by *ca* 1741.¹⁶ At any rate, since the copying of the music was made for Pierre Philibert de Blancheton (1697-1756), the date of his death on March 6, 1756 provides the *terminus ad quem* for the collection. The manuscript parts were probably prepared as a repository of the instrumental music played in the private concerts at the court of Blancheton, a French music devotee (the dedicatee of Carlo Tessarini's Six trios op. vi published in Paris *ca* 1744) and a member of the parliament of Metz from 1724.

Stockholm

Unlike the manuscripts from the *Fonds Blancheton* in Paris, which are all written in the form of instrumental parts, several copies of the twelve authentic symphonies by Brioschi preserved in Stockholm at the Music Library of Sweden (formerly the library of the Royal Swedish Academy of Music) appear in score format. These are rare examples of eighteenth-century manuscript scores of early symphonies. Besides the scores, the library (the third largest source after Paris and Prague) holds also a number of manuscripts in the more regular form of separate parts. For some of the Brioschi symphonies the library holds several different parallel copies in score and parts. Four different copies of Symphony in B-flat Major (n. 12 in MANDEL-YEHUDA 2008), for example, are preserved in the library, three written in parts and one in score form.

Some of the manuscripts in the Music Library of Sweden, among them copies of Symphony in B-flat Major, belong to a collection of the Swedish

14. A detailed discussion of the authenticity of the Brioschi symphonies in the *Fonds Blancheton* is found in MANDEL-YEHUDA 1992, pp. 67-95. For the identification of op. 111/101, see CHURGIN 2001^a, CHURGIN 1980^b.

15. The three symphonies are published in modern critical editions: op. 111/148 and op. v/226 in MANDEL-YEHUDA 2008, Symphonies Nos. 10 and 12; and op. vi/295 in CHURGIN 1985, Symphony n. 3, edited by Tilden A. Russell.

society named *Utile Dulci* («the useful with the agreeable»). The society was founded in 1766 and had some hundred members, who were lovers of music and literature. The existence of scores and parts in the collection of this society, and the fact that the Music Library of Sweden holds multiple copies of Brioschi's symphonies perhaps imply that in eighteenth-century Stockholm there was an academically oriented interest in his music. Nonetheless, there are some cases of confusion in the attribution of his symphonies in the Stockholm library. For example, two of the four copies of *Symphony in B-flat Major* (belonging to the collection of the *Utile Dulci* society) carry wrong inscriptions to Per Brant (1714-1767), a violinist, composer, and copyist, member of the Royal Chapel of Stockholm from 1735, and Chapelmaster from 1745.

Mistaken ascriptions

As in the case of the Stockholm copies that are ascribed to Brant, we find that elsewhere, both in the larger and smaller collections, a number of manuscripts appear under names of wrong composers, or of people who maybe ordered, bought, owned, catalogued, performed, listened, studied, or copied the manuscripts. Several manuscripts bear anonymous titles. One symphony may carry names of different people in its various parallel sources. *Symphony in B-flat Major* (n. 10 in MANDEL-YEHUDA 2008), one of the best symphonies by Brioschi, involves no less than four names in its concordant manuscript copies and catalogue listings.

Symphony in B-flat Major illustrates not only the complicated issue of authorship, but it also serves as an example of the condition of the eighteenth-century manuscript sources of Brioschi's symphonies in other aspects. 1) Number of manuscripts: nine different copies are in existence. 2) Dating: all of them are undated. 3) Copyists: the copyists are unidentified, except for Johan Gustaf Psilanderhielm in Stockholm (S-Skma) and maybe Charles Estien in Paris (F-Pn). 4) Format: seven copies are written in parts, and two manuscripts preserved in Stockholm are scores. 5) Location outside of Italy: none of the available manuscripts is presently found in Italy. 6) Italian origin: two copies now conserved in Prague (CZ-Pnm) and Washington DC (US-Wc) originated in Italy; the latter manuscript reached the United States of America through a London bookseller. 7) Collections of different sizes: four of the manuscripts are included in the three major sources of Brioschi's symphonies, in Paris (F-Pn), Prague (CZ-Pnm), and Stockholm (S-Skma), and the rest of the copies are held in smaller collections located in Washington (US-Wc), Salzburg (A-Sd), Rheda (D-RH), and Brno (CZ-Bm); listed from the largest to smallest collections.

TABLE 2 displays basic details about the eighteenth-century sources of *Symphony in B-flat Major*, including the original attribution, precise location of each copy, library number, record number in *Répertoire International des Sources Musicales* (if existing),¹⁷ and the estimated dating.

16. See LA LAURENCIE, 1930, I, p. 13, and CHURGIN 1985, p. XIII.

17. RISM A/II.

<i>Manuscripts</i>	
▪ Brno, Moravské zemské museum, oddelení dejin hudby, CZ-Bm, A12.709, Rayhrad, second half of 18 th century.	▪ Laube
▪ Paris, Bibliothèque nationale de France, <i>Fonds Blancheton</i> , op. III/148, F-Pn, Rés F.443, by ca 1744.	▪ Antonio St. Martini
▪ Prague, Národní muzeum-Muzeum České hudby, hudební archiv, CZ-Pnm, XXII B 71, Pachtá, ca 1780, Italian. RISM A/II 550.266.122.	▪ Brioschi
▪ Rheda, Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek Rheda, D-RH, Ms 86, ca 1760. RISM A/II 450.016.606.	▪ Brioschi
▪ Salzburg, Dom-Musikarchiv, A-Sd, A1399, ca 1740-1760, two copies plus one part. RISM A/II 659.001.978.	▪ Brioschi «Milanese»
▪ Stockholm, Statens musikbibliotek, S-Skma, Od-R, Utile dulci, before 1783, copied by J. G. Psilanderhielm (1723-1782). RISM A/II 190.009.924.	▪ Brioschi
▪ Stockholm, Statens musikbibliotek, S-Skma, O-R, second half of 18 th -century. RISM A/II 190.009.925.	▪ Brioschi
▪ Washington DC, Library of Congress, Music Division, US-Wc, M1104.B75 S53 Case, ca 1750, Italian. RISM A/II 139.925.	▪ Brioschi
<i>Catalogue</i>	
▪ <i>The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements 1762-1787</i> (ed. Barry S. Brook, New York: Dover Publishing, 1966), issue of 1766, Raccolta III/5, p. 218.	▪ Richter

TABLE 2. Sources of Symphony in B-flat Major by Brioschi (n. 10 in MANDEL-YEHUDA 2008).

As TABLE 2 shows, in addition to the correct attribution to Brioschi, Symphony in B-flat Major is ascribed to three other composers from different nationalities: Anton Laube (1718-1784), a church composer in Prague; Antonio St. Martini (ca 1704-1743), possibly G. B. Sammartini's youngest brother, who was probably an Italian composer and oboist; and Franz Xaver Richter (1709-1789), composer in Mannheim, also active in Strasbourg. The precise reason for the incorrect attributions in the case of Symphony in B-flat Major is not known. It may be possible that the shared first name, Antonio is the origin of the confusion with «St. Martini» [Sammartini]. Jenkins and Churgin, compilers of the thematic catalogue of G. B. Sammartini, identify Antonio Brioschi as the «probable author» of Symphony in B-flat Major.¹⁸

18. The symphony is listed in the section of doubtful and spurious works in JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 258-259, D-67. The Rheda and Salzburg libraries hold copies of Brioschi's Symphony in B-flat Major, which are omitted in Jenkins and Churgin's Sammartini catalogue, and the Stockholm library holds two scores (RISM A/II 190.009.924-925) of this work, instead of one listed in the Sammartini catalogue. With the kind help of Jana Spacilova, curator for early music in the Moravian Museum in Brno, I discovered that the library number of the copy of Brioschi's Symphony in B-flat Major in CZ-Bm is A12.709, and not as written in Jenkins and Churgin's Sammartini catalogue, A12.769L (which is of a sinfonia by Giovanni Moravetz).

Authentic symphonies by Brioschi that occur in the sources with a wrong or anonymous ascription are nowadays identified by their parallel copies that do transmit the correct attribution as well as by their correspondence to the composer's stylistic musical profile. The authenticity of Symphony in B-flat Major can be determined in line with these two criteria. First, although two sources (in Brno and Paris) and the Breitkopf catalogue attribute the symphony to different people, seven other copies (two of an Italian origin) in Prague, Rheda, Stockholm, and Washington DC appear under the name of Brioschi, and in Salzburg he is identified as «Milanese». Secondly, stylistically Brioschi's fingerprints are clearly evident in the composition. Symphony in B-flat Major employs his favorite gestures of abrupt chordal motives followed by rests, and the triplet motives which he frequently prefers to associate with the secondary key area. Additional typical characteristics of Brioschi found in this composition are the movement formal plans, varied textures, active second violin that shares musical material with the first violin and frequently crosses it, and tendency for part-writing.

THE PRINTS

Issues of identification

All the nine surviving eighteenth-century printed editions that include symphonies by Brioschi were published outside of Italy, in Paris and London.¹⁹ Only two of these editions are ascribed to Brioschi alone: op. 1 (Paris, ca 1741-1742) and op. 11 (Paris, 1745). Like the manuscripts, the prints often transmit some vague or erroneous details concerning the authorship. Several cases of misattribution occur in the prints, even though they were published by notable French and English publishers, and almost all of them came out during the time of Brioschi's activity as a composer. The well-known Le Clerc & Boivin, Maupetit, Estien, Walsh, and Simpson are the publishers, and the publication dates, spanning over some twenty years in the period from around 1741 to 1760, cover at least a whole decade that coincides with the period of Brioschi's musical activity. In spite of the good publishing companies and the early publication dates, of the nine extant eighteenth-century editions that include symphonies by Brioschi, five editions do not cite Brioschi's name in the title at all.

The absence of Brioschi's name in the inscriptions of some of the prints is not unusual in eighteenth-century printed editions of early symphonies. Problems of attribution regularly occur in these prints, and they are characteristic of composers of all ranks, both prominent and minor figures. For instance

19. In addition to these nine extant prints, we have knowledge about a lost print published in Paris in 1751 by Le Clerc, and no edition has yet been found for twelve symphonies included in a publication privilege given to Duter in 1744; see CHURGIN 1985, p. XII, and above footnote 5.

four authentic symphonies by Brioschi are printed in an edition ascribed to the oboist and composer Giuseppe Sammartini (op. 11, Paris, ca 1741-1742). In addition to the Brioschi symphonies, the print contains four symphonies and four sonatas by the younger brother Giovanni Battista Sammartini, but no music at all by Giuseppe.²⁰

Confusion between Brioschi and other composers

The confusion between Brioschi and G. B. Sammartini in the sources occurs more often than with any other person, serving as one of the main proofs for the association of Brioschi with the Milanese school of early symphonists. One of Brioschi's symphonies, Symphony in E-flat Major, is included in G. B. Sammartini op. 1 (London 1744).²¹ The confusion remained also at the beginning of the twentieth century, when Hugo Riemann published the symphony with an incorrect ascription to Sammartini.²² In addition to Sammartini, other Milanese composers are also occasionally confused with Brioschi. One of them is Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), who is sometimes also confused with Sammartini. In fact, a print with a joint ascription to G. B. Lampugnani and G. B. Sammartini (London 1744) contains a symphony by Brioschi.²³

Early symphonists who worked outside of Italy are also confused with Brioschi, among them the Bavarian Joseph Camerloher (1710-1743). Op. iv by Camerloher (Paris, ca 1752-1760) includes Brioschi's Symphony in A Major, perhaps his most popular symphony in the eighteenth-century, judging from its many surviving copies.²⁴ The symphony was published twice before the Camerloher print in the 1740s in Brioschi op. 1 (n. 3) and in G. B. Sammartini, Antonio Brioschi, and «other masters», 3rd set (n. 3), and many copies of it written in manuscript exist in Agen (F-AG), Karlsruhe (D-KA), Lund (S-L, two copies), Padua (I-Pca), Paris (F-Pn, two copies), Schwerin (D-SWL), Stockholm (S-Skma, two copies), Uppsala (S-Uu), and Växjö (S-VX).²⁵

Like the Camerloher print, there are other prints that carry titles which today may seem misleading or ambiguous according to our present-day copyright principles. For instance half of the compositions in an edition ascribed (in this order) to G. B. Sammartini, Brioschi, and «other masters» (3rd set, London 1746) are authored by Brioschi.²⁶ The print, consisting of a series of six compositions, contains three authentic symphonies by Brioschi, a large

20. JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 66-67.

21. The symphony is listed among the doubtful and spurious works in JENKINS · CHURGIN 1976, p. 236, D-24.

22. RIEMANN 1906.

23. See JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 238-239, D 28.

24. See LA LAURENCIE 1931, I, p. 47. The title of the print gives surname only; see FORSBERG 1984, p. xxv.

25. For more details about the sources of this symphony, see the records in RISM A/II.

26. See *supra* footnote 5. See also JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 256-257, LA LAURENCIE 1931, I, p. 45.

proportion which is not made evident by the title. Interestingly, in spite of the unclear reference to «other masters» – or maybe owing to the title – this print apparently became popular, circulating in several cities in the United Kingdom and in other places in Europe, reaching even North America. Duplicates of this print are preserved in more than a dozen libraries in Brussels, Cambridge, Cardiff, Edinburgh, London, Oxford, Munich, Tenbury, as well as Toronto. An additional confusing title is found in a print ascribed to G. B. Sammartini and Brioschi (Paris, ca 1750), which includes only one single symphony by Brioschi. All six compositions in the print do not carry an individual inscription, and none of them is by G. B. Sammartini. Instead, other composers are represented: Richter, Locatelli, J. G. Graun, and C. H. Graun (with two works).²⁷

TABLE 3 lists the known existing eighteenth-century printed editions that include symphonies by Brioschi according to the chronological order of their publication. The table summarizes the presently available information about the ascription, place and date of publication, and names of the publishers. In the spirit of the time, the editions are composed of series of six or twelve compositions. Each of the prints ns. 1-2 and n. 9 consists of twelve works, and the other six prints are collections of six works. While the compositions in the later three prints are labeled *sinfonie*, the works in the six earlier prints are called *sonate*, although considering their stylistic profile many of them may be classified as symphonies. The use of two different titles points to the general taste and preference in the period and place of publication as well as to the overlapping meaning of the terms.

CONFLICTING VERSIONS IN THE SOURCES

Generic classification

In addition to the names *sonata* and *sinfonia* appearing in the prints, other genre names are attached to the titles of Brioschi's symphonies in the manuscripts. This flexible generic classification of the compositions as designated by the titles is typical of the rising symphonic genre, which was influenced by existing stylistic models. In Brioschi's case, the symphonies appear in the sources with seven different names of eighteenth-century instrumental genres: *sinfonia*, *overtura*, *sonata*, *trio*, *concerto*, *concertino*, and *quartet*. These generic types share with each other a number of stylistic traits such as instrumentation and cyclic structure. A Brioschi symphony normally occurs under two or three, or even more, different genre names in its eighteenth-century concordant sources.

27. The works in the print are identified in JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 259-261.

28. The cantata is published in ADLER 1992.

ATTRIBUTION	PRINT	COMMENTS
1. Antonio Brioschi, Op. I	Paris: Le Clerc & Boivin, ca 1741-1742	N. 11 is spurious, written by J. A. Hasse.
2. Giuseppe Sammartini, Op. II	Paris: Le Clerc & Boivin, ca 1741-1742	The print contains no music by Giuseppe Sammartini. It contains eight works by his younger brother Giovanni Battista and four symphonies by Brioschi: n. 2, 6, 10, and 12.
3. G. B. Sammartini, Op. I	London: Simpson, 1744	N. 3 is a symphony by Brioschi.
4. G. B. Lampugnani and G. B. Sammartini	London: Walsh, 1744	N. 5 is a symphony by Brioschi.
5. Antonio Brioschi, Op. II	Paris: Maupetit, 1745	
6. G. B. Sammartini, A. Brioschi, and 'other masters', 3 rd set	London: Walsh, 1746	The symphonies by Brioschi are Nos. 3-5.
7. <i>Dei piu Celebri Autori d'Italia</i> , Op. I	Paris: Estien, 1747	No composer is specified; n. 2 is a symphony by Brioschi.
8. G. B. Sammartini and Brioschi	Paris: Mangean, ca 1750	In addition to one symphony by Brioschi, n. 2, the print contains works by F. X. Richter, P. Locatelli, J.G. and C. H. Graun, but no music by G. B. Sammartini.
9. Camerloher, Op. IV	Paris: Le Clerc & Boivin, ca 1752-1760	The print includes works by Joseph Camerloher; n. 8 is a symphony by Brioschi.

TABLE 3. Printed editions containing symphonies by Brioschi.

The phenomenon of inconsistent title names in the sources takes place, for example, in perhaps the best known composition by Brioschi today, Symphony in G Major (n. 1 in CHURGIN 1985). The symphony, which was performed in the Jewish Community of Casale Monferrato on October 10, 1733, obviously functioned in that ceremony as an overture to Part B of a Hebrew cantata.²⁸ Although the symphony is untitled in the source that transmits the music of the event, a rare eighteenth-century Italian score now conserved in Moscow (RUS-Mrg, Ms. Guenzburg 807), the name *overtura* does appear in the title of two concordant French manuscript copies of the work located in Paris (F-Pn): *Fonds Blancheton*, Rés. F.441, op. 1/32, and D.11.155. In addition to *overtura*, Symphony in G Major is also called *quartet* in an Italian manuscript (written in parts) found in Padua (I-Pca, Ms. 1882). And recently discovered manuscripts conserved in Salzburg (A-Sd, A1396) and Växjö (S-VX, Eklins saml.) labels the composition *sonata*. Symphony in G Major bears the name

sonata also in two prints, a French edition (Brioschi, op. 1/10, Paris, ca 1741-42), and an English edition (G. B. Sammartini, Antonio Brioschi, and «other masters», 3rd set, n. 5, London 1746).

Actually none of the known copies of Symphony in G Major calls it *sinfonia*, except for the general title of the opus in the *Fonds Blancheton* manuscript collection which is designated *sinfonie*. Only the Breitkopf issue of 1766 lists Symphony in G Major in the *sinfonie* section (*Raccolta* 11/9), but it attributes the work to a wrong composer, Christoph Schaffrath (1709-1763), a German harpsichordist, teacher, and composer of instrumental music. The present-day accepted method for classifying Symphony in G Major and other similar compositions bearing florid titles as early symphonies is essentially based on their stylistic characteristics, such as the level of ornamentation and the degree of structural and textural complexity. This approach relies on scholars such as Jan LaRue, whose thematic identifier of eighteenth-century symphonies lists symphonies by Brioschi and other composers that occur in the sources under various title names.²⁹

Inconsistent readings

In the sources of Brioschi's symphonies, the different generic designations in the titles of parallel sources of the same composition are part of many other inconsistencies in the transmitted instrumentation, pitch, rhythm, dynamics, articulation, ornamentation, expression markings, and indications of tempo and meter. These conflicting versions can offer us an excellent opportunity to become acquainted with the varied eighteenth-century traditions in the musical contents and performance practices of Brioschi's symphonic repertoire. We should keep in mind that in the eighteenth century transportation between countries was slow and difficult. Thus, when a symphony was copied in another country, it became far-removed from its original version and received life of its own. The source was influenced by the local culture and constraints, commercial considerations, and the taste, creativity, and artistic level of the musicians who were involved in the copying.

In a typical symphony by Brioschi the inconsistency between the different versions in the concordant sources is often at the local level. Part of the conflict is the result of scribal errors in a single note or two, or in short motives. These mistakes are of course reasonable and human, considering the fact that the sources were formed when printing of music was primitive and rare, when writing was usually presented in manuscript form, and when most of the copies, in manuscript as well as print, were prepared in the form of separate instrumental parts. Scribal errors in Brioschi's sources can generally be solved according to the harmonic context, and by comparison with repeated sections or concordant correct versions.

29. See LARUE 1988.

Flexible cyclic structures

Various cases of inconsistency between parallel copies of the same symphony by Brioschi are probably not scribal errors, but intentional changes such as unlike but similar tempo and expression markings, or different types and degrees of ornamentation and articulation. Sometimes the conflicting versions engage large structural modules: a complete movement or a whole instrumental part or an entire musical theme within a composition may appear in one source but may be missing in another concordant source of the same symphony. Conflicting readings that seem intended presumably reflect the varied musical preferences in different places and occasions. The origin of the sources seems to be the main factor that distinguishes between two different traditions in the cyclic structure of Brioschi's Symphony in D Major (n. 6 in MANDEL-YEHUDA 2008). In each tradition the Finale is entirely different. An Italian manuscript preserved in the Music Library at the University of California in Berkeley (US-BEm, Ms 103) transmits a $\frac{2}{4}$ Allegro Finale. Judging from the handwriting, the manuscript is probably Milanese or North-Italian, and its title identifies Brioschi as a Milanese composer («del Sig.^r Antonio Brioschi di Milano»). A completely different $\frac{3}{8}$ Presto Finale is transmitted by two French concordant manuscripts, one conserved in Paris (F-Pn, *Fonds Blancheton*, Rés. f.442, op. 11/61), and a different one located in Châlons-en-Champagne (F-CECm, Pompidou library, Section Patrimoine, Ms. 1494, n. 245; containing only first violin part). It is worth noticing that in all the three available sources of this composition, the middle movement is very similar to the middle movement of Sammartini's symphony JC 65 (dated before January 7, 1738).³⁰

The reason for the inconsistency regarding the Finale is unclear. Both Finales are written in the key of D major in Brioschi's style, and musically we can find good reasons to join either one of them to the symphony. As occasionally happens in Brioschi, chances are that either the $\frac{2}{4}$ or the $\frac{3}{8}$ Finale is taken from another one of his D-major symphonies, though we have not been able to trace that composition. Since all three concordant manuscripts of Symphony in D Major are undated, it is not possible to establish their exact chronological order. Their estimated dating indicates that both the French and Italian traditions originated within a period of approximately twenty-five years starting around 1740. The French tradition is transmitted both by the earliest (by ca 1741, F-Pn, *Fonds Blancheton*) and by the latest (ca 1760-1765, F-CECm) dated manuscripts,³¹ and the Italian source is dated around the middle of this period (ca 1753, US-BEm).³² Thus, until additional information about the precise dating of the sources (and the composition date of the symphony) will be

30. This similarity was noticed by Churgin; see CHURGIN 1985, p. XII. See also MANDEL-YEHUDA 2008, pp. XIX-XX for additional observations.

31. The information about the dating of the manuscript from F-CECm was kindly given to me by Aline Abry from the Bibliothèque Municipale de Châlons-en-Champagne. For additional information about the manuscript, see GOY 1995.

32. See EMERSON 1988, pp. 148-149.

uncovered, we can only say that there is a clear link between the geographical origin of the manuscripts of this symphony and the kind of tradition they transmit.

The fluid role of the viola part

In addition to the issue of the Finale, the connection between the origin and tradition in the three sources of Symphony in D Major applies also to another subject, the instrumentation of the string ensemble throughout the piece. A genuine viola part appears in the Italian manuscript entitled *Overtura a 4 strumenti*, whereas the two French copies, both entitled *Sinfonia a tre*, are scored as trio-symphonies without this viola part.³³ In addition to scoring a 3, the *Fonds Blancheton* manuscript parts of Symphony in D Major call for two flutes which double the first and second violin parts in a *colla parte* manner. Also the Breitkopf issue of 1762, which lists Symphony in D Major in the *trii* section, follows the French tradition in the subject of the instrumentation of the work, implying scoring for strings without a viola part. For reasons relating to the musical style and handwriting (including the number of staves and erased sections), the viola part in the Italian version may not be authentic. However, whether authentic or not, this viola part and its absence in the French version exemplify the eighteenth-century overlapping meaning of the symphonies *a 4* and *a 3* by Brioschi. The different scoring of the string ensemble in the concordant sources of this symphony, which almost certainly evolved as an outcome of local aesthetic and practical considerations, blurs the lines between the two generic types that co-exist in Brioschi's symphonic repertoire.

There are other cases in Brioschi where all the concordant sources transmit the work as a trio-symphony, though part of the sources calls for four instrumental parts, including a viola part. Unlike Symphony in D Major, here the viola part is not genuine, since it just doubles the bass part an octave higher. A French copy (F-Pn, *Fonds Blancheton*, Rés. F.442, op. 11/64) of one of Brioschi's most inspiring trio-symphonies, Symphony in G Major (n. 7 in MANDEL-YEHUDA 2008) is a good example of this kind of scoring. The copy, entitled *Overtura del sig.⁷ Brioschi a tre stromenti*, includes two violin parts, a basso part, and a viola part that duplicates the bass. Though the viola is written in the bass clef, it should obviously be played an octave higher. The addition of such a subordinate viola part to trio-symphonies certainly adds a deeper instrumental color to the ensemble sound. This sound-enriching practice is a further proof for the eighteenth-century flexible attitude to the two basic types of scoring in Brioschi's symphonies.

The variations in the scoring of the string ensemble and especially the fluid role of the viola part are sometimes connected to the changing tastes in the different localities. French sources of Brioschi's music have a tendency

33. Despite the title of the manuscript in the *Fonds Blancheton*, LA LAURENCIE 1930, I, p. 50, lists the work in the catalogue of the collection as a *symphony a 4*.

to replace the viola part with a third violin. This practice is distinctly indicated in the French sources of Brioschi's famous Symphony in G Major (n. 1 in CHURGIN 1985) that was performed in Casale Monferrato in 1733. Two different manuscript copies preserved in Paris, Bibliothèque nationale de France (*Fonds Blancheton*, Rés. F.441, op. 1/32 and D.11.155) as well as the French printed parts in Brioschi op. 1/10 (Paris, ca 1741-1742) contain three violin parts and a bass part. The Italian manuscript score from Casale Monferrato, now conserved in Moscow (RUS-Mrg), and the Italian manuscript parts held in Padua (I-Pca) do not follow this practice. An English printed edition (London, 1746), and a manuscript copy preserved in Växjö (S-VX) are scored *a 3*, with no viola or third violin part. The French practice of scoring for three violin parts instead of two violins and viola contributes to a higher and more homogeneous sound in the upper register and to a clearer contrast between the bass and upper instrumental voices.

The case of Symphony in G Major

The replacement of the viola with a third violin, and the addition (or omission) of a duplicating viola part, change the overall sound of the symphony. In the case of the addition (or omission) of a genuine viola part, some of the harmony is varied too. But each of the two traditions of the Finale in Symphony in G Major (n. 5 in MANDEL-YEHUDA 2008), transmitted by three existing concordant sources, has a different effect not only on the sound, texture, harmony, and expressive nature of the whole movement, but also on other important structural elements, such as the length of the movement, proportions of sections within the movement, and degree of the thematic development. The type of conflict between the two versions of the Finale in Symphony in G Major, one of the most beautiful symphonies by Brioschi, offers us an ideal chance to examine the compositional logic of Brioschi and maybe of other eighteenth-century musicians (since some of the musical material transmitted by the sources may not be authentic; see below).

The main conflict between the two traditions of the $\frac{2}{4}$ Presto Finale in Symphony in G Major is probably not a case of a scribal error. This is mainly because all four instrumental parts, written separately (first and second violin parts, viola part, and *basso*), are involved in the change. A whole long thematic segment appears in one version (French) or is not there in another version (Italian). The theme, a twenty-five-measure passage, is transmitted by two French copies, one in manuscript (F-Pn, *Fonds Blancheton*, Rés. F.442, op. 11/59) and another in print (Brioschi, op. 11/1, Paris 1745). The passage is excerpted in EXAMPLE 1, starting from m. 37 and ending at m. 61; this transcription is based on the *Fonds Blancheton* manuscript parts dated by ca 1741 (dynamics are drawn from the print).

This passage (mm. 37-61) is entirely missing in a concordant manuscript, which may be more reliable than the French copies on account of its probable Italian origin and more convincing textual contents; the manuscript is now

The image displays a handwritten musical score for the finale of Brioschi's Symphony in G Major, French version, measures 33-64. The score is organized into three systems, each consisting of two staves. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The handwriting is characteristic of Milanese or North-Italian hands, with some abbreviations and specific clef markings.

EX. 1. Brioschi, Symphony in G Major, Finale, French version, mm. 33-64.

conserved in Washington DC (US-Wc, M1104.B75 s53 Case). The handwriting of this manuscript shares characteristics of Milanese or North-Italian hands that copied music by Brioschi and Sammartini, such as the abbreviations 'Fe' and 'Po' over the notes indicating *forte* and *piano*, the numbers 2 and 3 with a long left loop, and the reversed bass clef drawn counterclockwise.³⁴ However, aside from the handwriting, and the oblong format of the ten-staff paper that suggest an Italian origin, the provenance history of this source is enigmatic. The manuscript is preserved in the Music Division of the Library of Congress in a collection of eight works ascribed to Antonio Brioschi that seem to be written by the same hand. The library bought these manuscripts from the firm of the well-known London antiquarian bookseller Otto Haas in July of 1942. According to the purchase order, the eight Brioschi compositions are part of

34. Milanese hands that copied music by Sammartini and Brioschi are described in JENKINS · CHURGIN 1976, pp. 29-30.

a group of fifty-one copyist manuscripts «dating from the mid-eighteenth-century», that contain works by various composers.³⁵

Despite the mid-eighteenth-century dating of the Italian manuscript which is a few years later than the two French sources (the estimated date of the *Fonds Blancheton* manuscript is by *ca* 1741, and the print is dated 1745), the reading of the Italian manuscript seems to be based on an earlier tradition than the French. The main reason for this assumption is that the twenty-five-measure passage includes some musical material which is not typical of Brioschi. While harmonic and melodic sequences are very common in Brioschi (usually as a technique for the development of the musical material), and there are also a few examples of short tremolo sections in his symphonies, the long tremolo sequence (mm. 38-54) in the Finale of Symphony in G Major does not bring to mind any similar segment in his music that has been studied (see Ex. 1). Even so, since similar themes are part of the ordinary vocabulary in instrumental music of the period, we cannot be completely sure that Brioschi did not compose the passage.

Authentic or not, the twenty-five-measure passage in the French version enriches the thematic and expressive character of the Finale. If indeed this passage were added to an earlier version, we would have here a wonderful example of eighteenth-century musical patch-work (collage), which was either prepared by Brioschi or by another sensitive qualified musician.³⁶ Owing to its extended melodic and harmonic sequences, the passage introduces new dissonant sounds and textural arrangements as well as derived and new thematic material. As Ex. 1 shows, the passage includes a long sequence, featuring a seventeen-measure tremolo section written in fourth-species suspension counterpoint (mm. 38-54), and a shorter sequence (mm. 55-60), employing chromatic vocabulary organized in voice exchange between the two violin parts. Furthermore, though both sequences introduce new ideas within the thematic context of the Finale, the passage integrates well with the musical material of the movement, and perhaps with the whole composition. The ideas of this passage may be considered as a development and expansion of the expository chordal motive (mm. 21-22) and of the first theme in the 'development' section at the start of Part B of the Finale (mm. 26-33). The musical material of the tremolo section also blends in the context of the other two movements of the symphony. Like this theme, the other movements, especially the slow movement, are characterized by rhythmic uniformity and local harmonic variety.

35. I would like to thank Susan Clermont, senior music specialist in the Music Division of the Library of Congress, for locating the purchase order of the manuscript at my request and for sending me this information.

36. The French version of the Finale of Symphony in G Major including the twenty-five-measure passage was performed successfully in Italy in public concerts in September 2008 by Atalanta Fugiens orchestra directed and conducted by Vanni Moretto, who also recorded this version of the symphony for a new Sony BMG compact disk dedicated to symphonies by Brioschi.

The twenty-five-measure passage obviously has a significant effect on the general dimensions of the finale. Since in both the French and Italian traditions the Finale is relatively short (compared with later eighteenth-century symphonic Finales), the structural difference between the versions is noticeable. The overall form of the finale is: Part A ['exposition'] = 25 measures; Part B = ['development'] 20 measures (Italian version) or 45 measures (French version) + ['recapitulation'] 19 measures. The passage enlarges the length of the movement to 89 measures in the French version. Consequently, it brings the movement closer to the average in Brioschi's Finales. In the group of twenty-one published symphonies by Brioschi, an average Finale has 82 measures. The Finale in the Italian version, on the other hand, with 64 measures, is among the three shortest Finales in this group.

However, the inner structure of the Italian version is closer to Brioschi's typical movement form in his Finales. The proportion between the two parts of the movement in the Italian version is near the average in Brioschi's Finales. Part B in the Italian version occupies 61% of the length of the movement. The average length of Part B in the twenty-one recently published Finales is 63%; maximum length is 74%, minimum is 50%. In contrast to the Italian source, Part B in the French version is one of the longest among the Brioschi Finales, occupying 72% of the movement. Moreover, the extra twenty-five measures in the French version, which take up more than a fourth of the movement, actually more than double the length of the 'development' section in Part B of this two-part movement form, from 20 measures in the Italian version to 45 measures in the French version. Hence, the French tradition is rather far from the standard movement form in the Finales of Brioschi. In Brioschi, the Finales are characterized by a development section that usually extends over about a third of the movement. The Italian version conforms to this plan, and is therefore probably closer to the original version of the composer.

In fact, there is no sign in the musical flow of the Italian version that the passage was ever extracted from it. Just the opposite, the smooth articulation in the spot where the passage is not present is handled cleverly. As EXAMPLE 2 shows, m. 36 and m. 37 (corresponding to m. 62 of the French copies) are thematically linked both melodically, by stepwise motion in the two violin parts, and harmonically, the dominant seventh chord (m. 36) resolving to tonic (m. 37) in the key of E minor.

Epilogue

Our natural wish to know with more confidence which version is closest to the original composition of Antonio Brioschi can be fulfilled only when further research on the composer is pursued in the future, and new findings about the sources are discovered. However, even though many issues of authenticity are currently unsolvable, the conflicting versions can give us many clues about the reception of Brioschi's symphonies in different places in eighteenth-century Europe. They reveal interesting aspects of eighteenth-century perfor-



EX. 2. Brioschi, Symphony in G Major, Finale, Italian version, mm. 33-39.

mance practices, aesthetic preferences, and compositional thought, such as the varied generic classification of the symphonies, the flexible attitude to the cyclic structure of the piece, and the fluid role of the viola part in the string ensemble. The inconsistencies in the concordant sources of Symphony in G Major, for instance, attest to the life of the composition in two different places. The French version of the Finale, with its greatly expanded 'development' section, is not only longer than the Italian version, but it is also significantly more expressive, harmonically richer and more dissonant, and it includes new ideas of motivic derivation of expository thematic material and fresh textural sounds. On the other hand, the Italian, shorter version of the Finale is an absolutely complete work of art, it is musically coherent, and its balanced inner structure conforms to the proportions that are typical of Brioschi.

Albeit their limitations, the recently examined eighteenth-century sources of Antonio Brioschi's symphonies offer us an opportunity to know his fine musical language, to assess the contents and range of his impressive repertoire, and to re-evaluate his position in the history of the symphonic genre. The sources are of a great value in highlighting important aspects about the time of Brioschi's musical activity; the connection he had with G. B. Sammartini and the area of Milan of the 1730s and 1740s; the different places outside of Italy, especially Paris, Prague, Stockholm, Darmstadt, and London, in which his music gained popularity; and the kind of eighteenth-century people who were exposed to his symphonies, such as the French music devotee and member of the parliament of Metz Pierre Philibert de Blancheton, the Bohemian nobleman Count Filip Pachta, and the members of the Swedish society *Utile Dulci* who were lovers of music and literature. As indicated by the widespread distribution of the manuscripts and prints of Brioschi's music in Europe, his Italian symphonic style blended in the general European musical culture, especially in Paris, and most likely left its impression on it.



Dodino Riccardi, *Giovanni Battista Sammartini milanese* (ca. 1780),
olio su tela (cm 47 × 35), Museo della Musica di Bologna.

La sinfonia in dialogo

Strategie retoriche tra Sammartini e Brioschi

di MATTEO GIUGGIOLI

Forma, genere, discorso musicale

La scelta di avviare un percorso analitico intorno ad alcuni esempi di 'sinfonismo' lombardo con una discussione sui concetti di forma e genere potrà sembrare oziosa. A ben vedere, tuttavia, essa non appare fuori luogo, come evidenziano i contributi di alcuni dei maggiori studiosi degli esordi della sinfonia, che seppur indirizzati a obbiettivi diversi tra loro, mettono in luce l'urgenza di tracciare entro il vastissimo e mutevole quadro teorico in cui i due termini si inscrivono una linea coerente per evitare che la pratica analitica si trasformi in un esercizio vuoto e fizioso.¹

Farò riferimento a un filone critico ormai cospicuo – sviluppatosi all'incirca negli ultimi trent'anni soprattutto nella musicologia statunitense – che ha tratto ispirazione dalle teorie della ricezione di ambito letterario improntate alla pragmatica della lettura. In tale ottica, che interpreta il brano strumentale secondo le logiche di un atto discorsivo, ovvero di un dispositivo di comunicazione, forma e genere saranno osservati integrarsi e dialogare.

Mark Evan Bonds, tra i primi fautori della prospettiva, elabora le proprie argomentazioni a partire da una felice intuizione: il concetto di forma musicale racchiude un paradosso, poiché in esso convergono due istanze opposte. La forma può essere considerata come l'insieme delle caratteristiche condivise da un certo gruppo di opere e contemporaneamente come l'elemento in grado di rendere unica la singola opera.² La doppia valenza dà luogo ad almeno due visioni concorrenti, che Bonds definisce 'conformazionale' (*conformational*) e 'generativa' (*generative*), in base alle quali, con la netta prevalenza in tempi recenti per la seconda, si possono classificare gli approcci analitici che si sono sviluppati nel XIX e nel XX secolo.

I metodi che riflettono una concezione 'conformazionale' esaminano l'assetto di composizioni diverse in relazione a modelli strutturali, mentre i metodi sorretti dalla concezione 'generativa' si interrogano su come si dispiega la forma all'interno della singola composizione e su come gli elementi del brano si coordinano nel dare luogo a un insieme coerente. Bonds avverte che, per

1. GÖLLNER 1992; WOLF 2002. Si veda anche WOLF 1995.

2. BONDS 1991, p. 13 e segg.

quanto entrambi gli approcci siano validi, nessuno dei due risulta in sé sufficiente ai fini di un'analisi efficace. Se l'indagine condotta sulla scorta degli stereotipi strutturali permette di individuare le deviazioni dalla norma, d'altra parte essa non ne consente la spiegazione; al contrario, un'analisi condotta esclusivamente 'dall'interno' non riuscirà a rendere conto delle affinità formali che scandiscono ampie classi di composizioni. Secondo la proposta elaborata da Bonds si dovrebbe mirare al superamento della dicotomia tra i due principi attraverso la loro reciproca integrazione, prefiggendosi come meta

una teoria generale della forma che sia in grado registrare le convenzioni strutturali (*conventional patterns*) e al contempo di rendere giustizia dell'enorme varietà di soluzioni che si possono praticare nella cornice (*framework*) di tali convenzioni.³

Dal momento che lo studio di Bonds verte attorno alla mutazione dell'orizzonte estetico in campo musicale tra XVIII e XIX secolo, l'attenzione dello studioso si concentra principalmente sul dibattito teorico. Ed è proprio il lavoro di scandaglio condotto su un'ampia selezione di trattati a consentirgli di conseguire l'obiettivo prefissato, osservando come, in margine al concetto di retorica in relazione alla musica strumentale, nella trattatistica settecentesca si attesti una visione della forma non lontana da quella da lui auspicata.

Bonds rimarca il fatto che in sede teorica lo scarto tra le due epoche è contrassegnato da un avvicinamento tra metafore: la metafora discorsiva, che fa da sfondo alla speculazione intorno alla musica all'incirca dal 1730, cede il passo nei primi decenni dell'Ottocento alla metafora organicistica. Bonds invita quindi a non sottovalutare la densità delle implicazioni cognitive che scaturiscono dalle due metafore e si addentra nell'interpretazione delle molteplici occorrenze della prima. La metafora discorsiva, cardine dell'estetica musicale di gran parte del Settecento risulta, nei trattati, orientata in senso eminentemente pragmatico, pertanto estranea da ogni irrigidimento normativo.⁴

Tra le conseguenze di tale riscontro, si noterà che grammatica e retorica, anziché sovrapporsi, si pongono agli ideali estremi della concezione della musica come linguaggio.⁵ Se nella grammatica rientrano le regole della composizione, che consentono di costruire un discorso corretto, alla retorica spetta un ambito più vago, che riguarda il raggiungimento della persuasione estetica attraverso il discorso musicale. Essa non potrà essere insegnata completamente, o quantomeno non potrà essere costretta in un numero definito di procedure. Ai due domini si associano ampi spettri connotativi, che affondano la propria pertinenza nel contesto culturale: alla grammatica possono essere ricondotti tutti gli aspetti meccanici della composizione e tutto ciò che riguarda la sintassi, alla retorica si accostano le qualità estetiche del brano. Per esteso nella dimensione retorica, che si mantiene aperta e viva, dal momento che dalla sua configurazione dipende l'efficacia comunicativa della musica, si

3. *Ibidem*, p. 29.

4. *Ibidem*, p. 54 e segg.

5. *Ibidem*, p. 68 e segg.

può inquadrare la questione della forma, della composizione come insieme articolato e soprattutto dotato di senso.

Ritengo che per almeno due motivi sia opportuno fare riferimento, in questa sede, a tale distinzione e all'idea di retorica musicale che ne emerge:

1) essa è un presupposto essenziale del panorama estetico sullo sfondo del quale matura l'esperienza compositiva della sinfonia milanese, che si colloca intorno alla metà del XVIII secolo, nel pieno della transizione stilistica tra tardo barocco e cosiddetto stile classico;

2) la prospettiva dei teorici settecenteschi, straordinariamente affine agli orientamenti critici attuali, si presenta, per un percorso analitico orientato in tal senso, come un ulteriore, stimolantissimo livello di dialogo.⁶

Circostanziato in modo opportuno, il concetto di retorica permetterà innanzitutto di leggere con maggiore consapevolezza la trattatistica relativa ai generi strumentali tra cui la sinfonia. Alla sfera della retorica, intesa come livello della pregnanza estetica della composizione, attengono alcune delle più significative qualità che i teorici assoceranno al genere sinfonico per tutto il Settecento,⁷ prima tra tutte il carattere di genere svincolato da eccessive costrizioni formali, che lascia al compositore la massima libertà espressiva.⁸

Una prospettiva dialogica

Tenendo presenti gli assunti della teoria musicale settecentesca, si potranno ora definire un quadro teorico e una metodologia analitica che assumano un punto di vista attuale. Il concetto di forma può essere inquadrato all'interno di un ambito più ampio, che ruota attorno al concetto di genere, inteso non come categoria esclusiva, individuata seguendo una logica tassonomica, quanto piuttosto come classe di opere accomunate da proprietà in grado di produrre il testo, che si codificano, si istituzionalizzano – per utilizzare una definizione di Tzvetan Todorov⁹ – nell'incontro con un contesto sociale, culturale, storico. Non diversamente dai generi letterari, i generi musicali, se così considerati, «non sono altro che una scelta tra i possibili del discorso, resa convenzionale da una data società».¹⁰

6. La necessità di un raffronto tra teorie e pratiche compositive coeve guidato da principi pertinenti, che lo mettano al sicuro dalle possibili derive sempre prossime agli accostamenti tra le due dimensioni, è richiamata, a proposito della sinfonia degli esordi, anche da Marie Louise Göllner. Cfr. GÖLLNER 1992, p. 111.

7. L'affermazione del genere sinfonico è ripercorsa nella trattatistica in GÖLLNER 2004.

8. Si veda ad esempio l'opinione di Scheibe: «Die Kammersinfonien können mit einer grössern Freyheit, was so wohl die Erfindung als die Schreibart betrifft, ausgearbeitet werden. Das Feuer des Componistens ist es fast allein, was diese Sinfonien erhebet [...]. Er ist gar nicht eingeschränkt, und seine Lebhaftigkeit und Geschicklichkeit eine Melodie vorzutragen und zu beleben sind es ganz allein, denen er folgen muß.» (SCHEIBE 1740, p. 330 e segg., cit. in GÖLLNER 2004, p. 18).

9. TODOROV 1978, p. 49 e segg. (della trad. it. del 1993).

10. *Ibidem*, p. 19

Eugene K. Wolf già avvertiva l'esigenza di rifarsi a tale concezione del genere per lo studio della sinfonia delle origini e indicava alcuni livelli su cui essa si sarebbe rivelata proficua. Riteneva che sarebbe stata utile per comprendere la funzione delle composizioni nel contesto sociale, per sondare i rapporti tra la sinfonia e i generi più prossimi, per orientarsi nelle varie denominazioni di genere adottate da compositori, teorici, editori.¹¹

Alla teoria discorsiva dei generi si rifà anche la produzione scientifica di James Hepokoski e Warren Darcy relativa alla *Sonata Theory*,¹² che, mantendendosi in rapporto di contiguità sul piano musicologico con la linea di pensiero espressa da Bonds e cercando, più in generale, un proprio profilo culturale nel contatto con un vasto nucleo interdisciplinare,¹³ si è occupata di tracciare le coordinate di un'ampia prospettiva teorica intorno al maggiore principio formale dell'era tonale, la forma sonata. Punto di partenza e traguardo di tale prospettiva si trovano nella pratica analitica.

Un'indagine che intenda rivolgersi oggi a esperienze compositive settecentesche all'indirizzo di una teoria discorsiva, non potrà evitare di imbattersi e di discutere, se non altro per prenderne le distanze, i principi della *sonata theory*, la trattazione più recente sull'argomento. Di seguito effettuerò una breve ricognizione su alcuni concetti basilari della teoria di Hepokoski e Darcy, chiarendo con quali di essi – e in che termini – mi sono qui confrontato e quali invece hanno destato perplessità favorendo una formulazione autonoma.

Nella *sonata theory* la forma-sonata è intesa, al di fuori di ogni astrazione normativa, come il versatile principio di organizzazione di un processo discorsivo, sullo sfondo di una rete di norme. In ragione del proprio retroterra intellettuale, la prospettiva tende a privilegiare a fini analitici il momento percettivo sulla riflessione strutturale, secondo un orientamento ermeneutico volto a interpretare la forma nella sua natura processuale, anziché architettonica, e concepisce l'impianto delle norme come insieme delle procedure più diffuse all'interno di un contesto comunicativo.

Le norme cui si fa riferimento, analoghe ai *conventional patterns* di cui parla Bonds, possono essere definite più propriamente 'convenzioni', dal momento che non si desumono da modelli astratti, ma coincidono con le soluzioni più diffuse nella produzione strumentale. L'indagine di Hepokoski e Darcy si estende cronologicamente sino alla fine dell'Ottocento, ma risulta evidente, come dichiarano gli autori stessi, che il loro esame si incentra in modo particolare sulle caratteristiche della forma sonata che si rinvencono nelle compo-

11. WOLF 2002, pp. 579-581.

12. Confluita in un volume in seguito a una serie di articoli usciti a partire dalla seconda metà degli anni Novanta: HEPOKOSKI · DARCY 2006.

13. Oltre alla teoria dei generi (dai lavori, tra gli altri di Mikhail Bachtin, Ernst H. Gombrich, Alistair Fowler, Tzvetan Todorov, Hans Robert Jauss, Adena Rosmarin, Fredric Jameson, Thomas O. Beebe, Margaret Cohen), i riferimenti vanno alla fenomenologia (Edmund Husserl, Martin Heidegger, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty), all'ermeneutica (Hans Georg Gadamer), alla *reader-response theory* (Wolfgang Iser) ad alcune teorie sociologiche (come i campi di produzione di Pierre Bourdieu), v. *ibidem*, p. 604.

sizioni strumentali del secondo Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento, quando, anteriormente alla propagazione degli assunti teorici della *Formenlehre*, la forma sonata si afferma innanzitutto nella pratica compositiva come il criterio di organizzazione che offre le maggiori possibilità di interazione e di drammatizzazione degli eventi musicali all'interno di un processo temporale. I nomi di Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert dominano ovviamente la trattazione, ma ampio spazio è concesso anche all'opera strumentale dei loro contemporanei, con qualche escursione verso esempi anteriori alla metà del Settecento, tra cui una sinfonia del primo periodo di Sammartini.¹⁴

Nella *sonata theory* ogni scelta compositiva individuale è considerata sulla base del dialogo che instaura con le convenzioni relative a ogni fase del processo formale e con l'orizzonte di attesa che queste determinano. I vari profili della composizione – tematico-motivico, agogico, della *texture* – sono esaminati, insieme all'emergere dei *topoi* e alla presenza di gesti compositivi quali il mantenimento, la dilazione, l'elusione di cadenze strutturali, sull'asse comune delle strategie retoriche che regolano il discorso musicale, che agisce in parallelo alla traiettoria descritta dal piano tonale. Dato che la dimensione retorica della composizione strumentale viene rilevata empiricamente dal dialogo con le convenzioni,¹⁵ l'analisi potrà dirsi riuscita soltanto se sarà capace di formulare, tesa tra le aspettative e la concreta configurazione testuale, un'ipotesi sul manifestarsi del senso all'interno della composizione.

Ai fini del mio studio, che verterà su alcuni movimenti iniziali di sinfonie di Sammartini e di Antonio Brioschi, ho condiviso della *sonata theory* l'impulso teorico e l'impianto generale, piuttosto che, nel dettaglio, molte delle singole acquisizioni, considerato che esse emergono spesso da sondaggi su brani cronologicamente successivi a quelli da me presi in esame. Anche la *sonata theory*, come le altre grandi trattazioni sugli aspetti formali e stilistici della musica strumentale del secondo Settecento, subisce l'irresistibile forza attrattiva – e non potrebbe essere altrimenti – esercitata dai 'classici' viennesi. L'indagine su un'esperienza compositiva come quella della sinfonia milanese, che si colloca subito a ridosso, rischia di esserne compromessa, con i riscontri travolti da un'azione critica che proceda in senso pericolosamente retrospettivo. Questo, che in parte avviene nel caso dell'unico esempio di Sammartini discusso nel volume, andrebbe contro il presupposto principale della teoria stessa, ovvero la sua disposizione dialogica,¹⁶ che risulterebbe contraddetta sul piano dell'influenza contestuale. Si deve sempre tenere presente che il dialogo è attivo almeno su due fronti, che a loro volta interagiscono in modo dia-

14. È discusso il I tempo della Sinfonia J-C 14. Cfr. HEPOKOSKI · DARCY 2006, pp. 358-359.

15. A partire da una concezione analoga della retorica in relazione alla musica strumentale si sono concentrate sul genere del concerto nella prima metà del XVIII secolo le ricerche di Jehoash Hirshberg e Simon McVeigh: HIRSHBERG · McVEIGH 2004^a e 2004^b.

16. Di recente Hepokoski è tornato sull'impostazione di *Sonata Theory* e ha ribadito che la visione dialogica della forma che essa porta avanti si pone come alternativa alle concezioni 'conformazionale' e 'generativa'. Cfr. HEPOKOSKI 2009.

logico pur mantenendosi su livelli diversi di storicità: il primo è costituito dal momento collaborativo che si instaura tra l'ascoltatore o l'interprete o l'analista e il testo musicale; il secondo riguarda lo scambio che mette in relazione i testi nel proprio ambito cronologico e produttivo.

Sulla scorta del quadro teorico delineato, analizzerò alcuni movimenti in forma sonata tratti dalle sinfonie di Sammartini e di Brioschi con l'obiettivo di rilevare la presenza di alcuni principi retorici e di osservarne l'azione. Più nel dettaglio, l'analisi si concentrerà sulle caratteristiche dell'esposizione e sul loro impatto sulla condotta discorsiva generale nel primo movimento in due sinfonie di Sammartini (una del primo periodo, una della produzione tarda)¹⁷ e in tre delle sei sinfonie di Brioschi pubblicate da Maupetit a Parigi come «opera seconda» nel 1745.¹⁸

I termini dell'analisi

Prima di procedere con l'analisi introdurrò brevemente, nei termini elaborati dalla *sonata theory*, le funzioni dell'esposizione e le sue due principali tipologie. Le tre grandi sezioni in cui si articola la forma sonata (esposizione, sviluppo, ripresa) sono definite 'rotazioni',¹⁹ ossia strutture che si estendono nello spazio musicale facendo ricircolare una o più volte – con modifiche e adattamenti appropriati – un modello, o piuttosto una sequenza tematica (*thematic pattern*) di riferimento, intesa come successione di eventi che inizia in apertura del brano. Il principio rotazionale implica che una volta giunti alla conclusione della sequenza tematica, il passo successivo ci riconduca indietro, al suo inizio o al suo interno, per intraprenderne di nuovo la configurazione, che potrà essere integrale, parziale, modificata, condensata.

L'esposizione è la prima rotazione del processo complessivo della forma sonata.²⁰ Sul piano armonico ha il compito di proporre la tonica iniziale e in seguito, attraverso alcuni percorsi normativi e drammatizzati, di muovere e cadenzare sulla nuova tonalità. Sul fronte tematico e della *texture*, ossia retorico, essa introduce la sequenza tematica, sulla base della quale andranno misurati e compresi gli avvenimenti delle due successive rotazioni, sviluppo e ripresa. Nella *sonata theory* sono individuati due tipi fondamentali di esposizione: in due parti e continua.

L'esposizione in due parti prevede la presenza di quattro spazi d'azione, due per ogni parte. La prima parte contiene l'area del tema principale e la transizione, mentre la seconda parte comprende l'area del tema secondario e la conclusione. La prima parte culmina con la cesura intermedia (*medial caesura*), la cui presenza è determinante per l'assegnazione dell'esposizione alla tipologia in due parti. Poiché la cesura intermedia riveste un ruolo di primo

17. Per la periodizzazione delle sinfonie di Sammartini si rimanda a CHURGIN 1963.

18. BRIOSCHI 1745.

19. Per il concetto di rotazione v. HEPOKOSKI · DARCY 2006, pp. 611-614.

20. Le tipologie di esposizione sono illustrate in *ibidem*, pp. 23-64.

piano nella definizione della strategia retorica dell'esposizione non sarà sufficiente constatarne la presenza individuando semplicemente l'interruzione delle voci che precede l'entrata del secondo tema. Si dovrà considerare tutto il percorso che dall'inizio della transizione conduce all'articolazione della cesura vera e propria per valutare appieno la sua influenza sul flusso discorsivo. Nella forma sonata del secondo Settecento il processo retorico e armonico che porta alla cesura intermedia si articola convenzionalmente in quattro fasi:

- 1) inizio della transizione con accumulo di energia;
- 2) raggiungimento della dominante strutturale (di solito il v grado per il modo maggiore, il relativo maggiore per il modo minore) con una prima cadenza sospesa (le soluzioni più consuete prevedono la cadenza sospesa sul v/v o sul v grado nel modo maggiore, sul III nel modo minore);
- 3) attivazione del quinto grado e prolungamento della dominante (*structural-dominant lock*) spesso attraverso un pedale più o meno esplicito;
- 4) articolazione della cesura, i cui tratti più comuni sono una seconda cadenza sospesa sulla dominante strutturale, accordi ribattuti, dinamica *forte*, pausa generale precedente l'entrata del secondo tema.

La cesura può presentarsi anche in una forma 'implicita', ovvero riempita con vari elementi musicali (*cesura-fill*), quali una formula melodica, il prolungamento di una voce, il cambio di posizione di un accordo.

L'esposizione continua è caratterizzata dall'assenza di una cesura intermedia articolata in modo chiaro e di conseguenza del lancio ben definito del secondo tema. La tipologia più diffusa di esposizione continua vede l'area del primo tema seguita da una transizione che, invece di condurre alla cesura quindi allo spazio per un secondo tema, si espande senza interruzioni con nuovi moduli o con lo sviluppo dei materiali iniziali, occupando anche la parte conclusiva dell'esposizione in cui è confermata la nuova tonalità. L'assenza della cesura intermedia, dovuta all'espansione della transizione fino al superamento di ogni zona in cui la cesura potrebbe collocarsi secondo l'orizzonte d'attesa, può essere comunque compensata dalla presenza di un punto di conversione che segna un cambiamento di rotta nel processo retorico.

Per mezzo dell'analisi cercherò di comprendere l'impianto discorsivo di movimenti iniziali di alcune sinfonie di area milanese, osservando il ruolo svolto dalle cesure – cui tra l'altro la trattatistica coeva conferisce una posizione di rilievo nell'articolazione del processo formale²¹ – con particolare attenzione alle dinamiche della cesura intermedia e valutando l'assetto retorico dell'esposizione, che sarà considerato in rapporto a quello dell'intero movimento, tramite l'esame di ciò che avviene nella ripresa.

A differenza di una comparazione condotta secondo un approccio stilistico, che sarà interessata perlopiù all'individuazione di linee di continuità, sia in senso diacronico che sincronico, determinate sulla base di influssi, derivazioni, affinità, quella sorretta da un approccio discorsivo di tipo dialogico sarà invece improntata al confronto tra possibilità del discorso e occorrenze

21. Cfr. GÖLLNER 2004, p. 25 e segg.

concrete e seguirà un andamento discontinuo, privilegiando piuttosto le differenze tra le composizioni e preoccupandosi di constatare come di volta in volta ognuna di esse tracci una via individuale verso la persuasione estetica.

Due sinfonie di Sammartini

Accantonata l'idea di una gerarchia funzionale posta a sostegno dell'organizzazione di temi e motivi, e con essa le categorie a noi più familiari per l'analisi della forma sonata, che si sarebbero affermate soltanto a partire dall'Ottocento inoltrato, la forma del primo movimento delle sinfonie composte nei decenni intorno alla metà del secolo precedente apparirà improntata a una logica additiva. È quanto riscontra Marie Louise Göllner accostandosi ai brani di alcuni dei maggiori sinfonisti dell'epoca, Sammartini, Johann Stamitz, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach.²² La concezione della forma introdotta da Göllner invita a procedere empiricamente, secondo un indirizzo non molto diverso da quello consigliato da Bonds. All'elaborazione teorica di Bonds la accomuna del resto il radicamento nella trattatistica coeva alla produzione strumentale presa in considerazione. Una differenza rilevante sta nella mancata distinzione tra grammatica e retorica, considerate in modo consueto come dimensioni contigue, se non addirittura intercambiabili all'interno dello stesso quadro concettuale. Ciò non è privo di influenza sugli esiti dell'analisi, che si attesta sul livello che in precedenza ho definito sintattico e non accenna a muovere verso un'interpretazione discorsiva.

Göllner individua due linee di tendenza, legate rispettivamente alle due aree produttive considerate, Italia e Germania. Nelle composizioni italiane rileva che «le idee musicali erano costituite da piccole unità, spesso non chiaramente distinte l'una dall'altra, che si susseguivano in modo più o meno neutro, sino alla ripetizione delle prime al ritorno della tonica nella seconda parte del movimento».²³ In Germania riscontra un 'tematismo' più marcato: «soprattutto nelle opere dei primi compositori di Mannheim, i temi iniziarono a presentarsi come unità distinte, la cui ripetizione era ovvia per l'ascoltatore».²⁴

La distinzione di massima, utile per orientarsi nel panorama europeo della sinfonia dell'epoca, rappresenta un ottimo spunto per intraprendere la lettura di alcuni movimenti di sinfonie di compositori italiani. Mi sembra che il dato essenziale evidenziato da Göllner, ossia la propensione a concepire la forma come serie di lunghezza variabile di brevi moduli concatenati, possa essere precisato su due fronti, se si vuole evitare una definizione affrettata dell'esperienza italiana, in cui spicca la produzione milanese: 1) la 'neutralità' delle sezioni messe in successione; 2) l'uniformità compositiva dell'ambiente italiano. Un approccio analitico orientato all'individuazione di strategie retoriche permetterà di arricchire il dibattito in entrambe le direzioni.

22. GÖLLNER 1992, pp. 114-118.

23. *Ibidem*, p. 121.

24. *Ibidem*.

ES. 1. Giovanni Battista Sammartini, Sinfonia in Sol maggiore J-C 39, primo tempo: Allegro ma non tanto, bb. 5-12.

Osserviamo le bb. 5-8 del primo movimento della Sinfonia in Sol maggiore J-C 39 di Sammartini (ES. 1).²⁵ Si succedono tre eventi: una prima cadenza sospesa sul v della tonalità d'impianto, una progressione dal profilo discendente, una seconda cadenza sospesa sul v/v. È una conformazione consueta per il raccordo tra l'area del tema principale e quella del tema secondario. Intorno alla seconda cadenza sospesa si dispone un punto di articolazione, marcato dai tre accordi ribattuti nella prima metà di b. 8. Non si potrà parlare pertanto di una successione neutra di moduli, poiché la sezione, la terza del movimento (TAV. pp. 88-89, I.1: c), mostra un indirizzo retorico ben preciso, coronato dalla cesura sull'accordo di *la* maggiore, che è colmata dal prolungamento della voce del primo violino, cui si affianca quella della viola. Alla cesura (una cesura intermedia) segue, a b. 9, l'inizio del primo segmento del tema secondario, caratterizzato dal flusso ascendente di semicrome, che richiama la scansione ritmica apparsa in apertura del brano nelle scale discendenti delle viole e dei bassi, che avevano accompagnato gli accordi reiterati dai primi violini.

Il movimento si evolve seguendo una traiettoria circolare, con entrambe le aree principali della seconda parte (sviluppo e ripresa) modellate sull'esposizione. Quasi a sottolineare il disegno rotatorio Sammartini rinuncia anche alla tipica ricombinazione dei materiali nella ripresa.²⁶ Nell'Allegro ma non tanto

25. Per gli esempi tratti dalle sinfonie di Sammartini e per gli schemi riassuntivi della TAV. I si fa riferimento a CHURGIN 1984, pp. 27-29 (J-C 39); pp. 169-179 (J-C 26).

26. Dalle analisi condotte da Bathia Churgin emerge significativamente che sui 50 movimenti iniziali delle sinfonie del periodo iniziale e di mezzo di Sammartini, il primo

es. 2. Giovanni Battista Sammartini, Sinfonia in Sol maggiore J-c 26,
primo tempo: Allegro assai, bb. 13-36.

l'impulso all'azione non proviene dalle imprevedibili riformulazioni ottenute per mezzo dell'*ars combinatoria*, bensì dall'accostamento di due campiture espressive, che vengono a contatto nell'esposizione nell'incontro tra la prima parte (tema principale e transizione) e l'area del tema secondario. Va da sé che la cesura intermedia, che riveste la funzione di snodo tra i due spazi, diviene elemento centrale per la dinamica discorsiva del movimento. Non sorprenderà quindi che la fase di maggiore tensione dello sviluppo (H) sia caratterizzata da una riscrittura della transizione che porta ora all'innesto improvviso di un segmento affine al primo tratto del tema secondario. La ripresa ristabilirà l'equilibrio iniziale, riproponendo tra l'altro la cesura completamente profilata.

della Sinfonia J-c 39 è l'unico che presenta una ripresa invariata rispetto all'esposizione. Cfr. CHURGIN 1986, p. 136.

Il primo movimento della Sinfonia in Mi♭ maggiore J-C 26 (TAV. 1.2), risalente all'ultimo periodo dell'attività di Sammartini, esibisce una conduzione formale complessa, che offre la possibilità di effettuare rilievi notevoli per mezzo di un'interpretazione discorsiva. Göllner considera il brano strutturato come una serie di piccole unità di pari importanza, un esempio eccellente di attuazione del principio generale riscontrato per le composizioni di provenienza italiana.²⁷

Suddividendo l'esposizione in sezioni senza fare riferimento a spazi funzionali pone tra l'altro un confine tra due di esse a b. 16²⁸ (ES. 2). In un'ottica discorsiva tale demarcazione è difficilmente giustificabile. Una scelta più condivisibile appare quella di Bathia Churgin, che assegnando porzioni del brano alle varie funzioni, traccia un limite a b. 18, facendo entrare lì il tema seconda-

27. GÖLLNER 1992, pp. 114-115.

28. *Ibidem*, p. 122.

1. Giovanni Battista Sammartini

1. Sinfonia in Sol maggiore (J-c 39)

Primo tempo: Allegro ma non tanto

bb. 1-17							
ambito funzionale*		P		TR	S		C
sezioni [event. sottosez.]		A	B	C	D	E	F (A _I) :
battuta		1	3	6	9	12	16
piano tonale e cadenzale**		I	→ I (HC)	→ V (HC)	V		

bb. 18-51										
		RT		P		TR		S	C	
: G (A)		H (B+C+D)		D _I	A	B _I	C	D	E	F :
18		20		27	34	36	40	43	47	50
V		vi/V-ii-vi		→	I		→ I (HC)	I		

2. Sinfonia in Mi♭ maggiore (J-c 26)

Primo tempo: Allegro assai

bb. 1-45											
P		TR			S				C		
A	B	C	D	E	F	G	H	I	L	M	:
1	4	8	11	18	22	25	29	32	36	40	
I		→ I (HC)	Ped. V	IV/V-ii/V-V		IV/V-V (HC)	Ped. V/V	V-V (PAC)			

bb. 46-102											
		RT		P		TR		S		C	
: N	C _I	A	B	D _I (D+C+F)	E	G	H	I	L	M	:
46	57	61	64	70	77	82	86	89	93	97	
V-vi	→	I	→ I (HC)	Ped. V-I	IV-ii-I	IV-I (HC)	Ped. V	I			

[*] P: primary theme zone; TR: transitional zone; S: secondary theme zone; C: closing zone; RT: retransition.

[**] HC: half cadence (cadenza sospesa); PAC: perfect authentic cadence (cadenza perfetta).

Si sono conservate le sigle delle denominazioni impiegate nella *sonata theory* derivata dall'originale formulazione inglese. Per l'elenco completo del sistema di termini e relative abbreviazioni elaborato nella *sonata theory* v. НЕПОКОСКИ · DARCY 2006, pp. XXV-XXVIII.

II. Antonio Brioschi

1. Sinfonia in Sol maggiore (Ed. Maupetit, 11/1 · *Fonds Blancheton*, 11/59)

Primo tempo: Allegro

bb. 1-34

P				TR				S				C
A	B	C		D	E	b		F	a	b	:	
a ₁					a			a				
1	4	6	13	19	22	27	29	31				
I	→ I (HC)			Ped. V	→ V (HC)			Ped. V/V	V	→ V (PAC)		

bb. 35-92

: G (A+E _A)			H (C+D)		RT	P	B		C	S	C	
					I	A				L (A)	F _I	
						a	a ₁			a	b	:
						63	66	68	75	82	84	87
					V	I		→ I (HC)	Ped. V	V	I	89
												→ I (PAC)

2. Sinfonia in Mi^b maggiore (Ed. Maupetit, 11/5 · *Fonds Blancheton*, 11/295)

Primo tempo: Spiritoso

bb. 1-42

P				TR				S				C
A	B			C	D	E		F	:			
	a	b		a	b							
1	6	14	19	24	27	33	39					
I	Ped. V			→ V (HC)	→ V (HC)	V	→ V (PAC)					

bb. 43-122

: G (D+B _A)			H (E)		I (D)	L	RT	P	B		M		S	C	
							D _I	A	a	b			N	E _I	F _I
															:
							83	91	97	104	109	111	115	119	
					vi	v/V → V	I	I	Ped. V		I	I		I (PAC)	

3. Sinfonia in Mi^b maggiore (Ed. Maupetit, 11/2 · *Fonds Blancheton*, 11/206)

Primo tempo: Allegro spiccato

bb. 1-30

P				TR				C
A	B			C	D	b	c	E
a	a	b			a		d	a
1	4	6	9	11	14	17	19	22
I	→ I (HC)			- Ped. V	→ V (HC)			→ V (PAC)

bb. 31-88

: F		G (A)		RT	P	B		TR	
				H	A	a	b	I	L
									M
					58	61	63	66	a
					I		→ I (HC)	- Ped. V	b
									M _I
									a
									b
									83
									86

rio, dopo la conclusione della transizione che era iniziata a b. 8.²⁹ Se si esamina il percorso della transizione, non sarà difficile comprenderne l'orientamento retorico. Nella seconda metà (da b. 11), sul pedale sul *v* al basso rafforzato dalle note tenute dei corni è attivata la dominante. Il segmento sfocia nella cesura intermedia, che giunge a b. 16. L'articolazione è segnalata ancora una volta dagli accordi ribattuti, ed è enfatizzata dalla formula di semicrome dei violini. Le bb. 16 e 17, piuttosto che dall'esordio di un nuovo tratto, sono occupate da un riempimento della cesura che smorza il balzo del tema secondario.

Il tema, o meglio il nucleo tematico, a sua volta è caratterizzato da una conformazione complessa, che contraddice, a mio avviso, sia la neutralità delle componenti invocata da Göllner che una scansione in moduli della stessa consistenza all'interno della medesima area funzionale. Ritengo che nelle fattezze del tema secondario si possa reperire una strategia discorsiva assai articolata, in cui a due sezioni (E e G) che gravitano attorno all'armonia 'debole' del *iv* grado (*iv/v* nell'esposizione, che diverrà *iv* nella ripresa), si alternano due sezioni (F e H) che tentano di rilanciare, come se si trattasse di nuovi segmenti della transizione, un modulo più stabile sia sul piano armonico che motivico, che infine arriverà a b. 32.³⁰ Il decorso espressivo dell'esposizione, che vede l'avvicinarsi di tre fasi dai confini piuttosto netti,³¹ sembra avvalorare l'ipotesi. Nei tre momenti prevalgono rispettivamente il *topos* della marcia (tema principale e transizione, bb. 1-17), i *topoi* della 'sensibilità' e dello stile osservato (gruppo tematico secondario 'debole', bb. 18-31), il *topos* dello stile brillante (sezione 'stabile' che chiude il gruppo secondario e conclusione dell'esposizione, bb. 32-45). La ricombinazione delle sezioni, attiva secondo consuetudine della ripresa, rinsalda l'assetto retorico dell'esposizione, marcando i confini e la disposizione discorsiva delle diverse aree. L'immissione di elementi tratti dalle sezioni C e F nel tratto conclusivo della transizione rinvigorisce la propulsione verso la cesura intermedia. Lo spostamento della sezione F, che separava i due tratti E e G, affini sul piano armonico ed espressivo, provoca come secondo effetto il compattamento della fase instabile alla sottodominante che apre il nucleo tematico secondario.

Tre sinfonie di Brioschi

Una prima divergenza di scrittura tra Sammartini e Brioschi si registra, senza la necessità di un'indagine approfondita, a livello della 'superficie', che si presenta, nelle sinfonie di Brioschi, molto più compatta, in virtù del saldo tessuto contrappuntistico che sorregge l'intreccio delle parti. Una lettura ap-

29. CHURGIN 1984, p. II.

30. Nel suo insieme, il tragitto descritto dal gruppo tematico secondario presenta molti punti in comune con la strategia individuata nella *sonata theory* come *trimodular block*. Cfr. HEPOKOSKI · DARCY 2006, pp. 170-177.

31. Per le considerazioni che seguono v. PORTOWITZ 2004, p. 279 e segg. Per la denominazione dei *topoi* il riferimento va a RATNER 1980, pp. 9-29.

pena più dettagliata rafforzerà l'impressione iniziale. La presenza costante del contrappunto, praticato secondo vari procedimenti, concorre, insieme alle altre peculiarità, a dare corpo a una scrittura più omogenea e meno incline a soluzioni imprevedibili in confronto a quella di Sammartini.

Sul fronte della concezione formale, se la logica cumulativa individuata da Göllner per le composizioni di area italiana può essere ancora rintracciata nei movimenti iniziali delle sinfonie di Brioschi, la sua azione dovrà essere compresa in relazione allo stile del compositore, che in molti casi tende, per effetto della parsimonia di materiali, a sfumarla, quando non a eluderla.

Le differenze sostanziali rispetto a Sammartini riguardano del resto anche la gestione della forma. Tra le più consistenti, nei movimenti in forma sonata, si riscontra, nella prima parte, la propensione ad assegnare un peso maggiore al nucleo tematico principale e a rendere accessorio e instabile il nucleo secondario, mentre, nella seconda parte, la tendenza ad ampliare lo spazio dello sviluppo – che in conseguenza all'indebolimento del tema secondario diviene il momento di massima tensione del movimento – e a far iniziare la ripresa marcando il ritorno del tema iniziale alla tonica. Complessivamente risulta evidenziata la tripartizione secondo cui si articola il processo formale.³² Dall'integrazione reciproca di tali aspetti muoverà l'approccio dialogico, per osservare alcune dinamiche discorsive che sostengono e direzionano il dispiegamento nel tempo di singoli movimenti.

Esaminiamo il primo movimento, Allegro, della Sinfonia in Sol maggiore, op. 11, n. 1 nell'edizione Maupetit (*Fonds Blancheton*, 11/59).³³ Il tema principale (Es. 3)³⁴ si estende sino a b. 19, occupando più di metà dell'esposizione, e si suddivide in tre segmenti (A, B, C; TAV. 11.1) estremamente coesi tra loro. Il legame è garantito in primo luogo dalle evidenti affinità ritmiche. I tre profili ritmici, che conferiscono uniformità al nucleo tematico e all'intera composizione, sono enunciati nella battuta iniziale dai violini. Due sono proposti singolarmente dalle due voci e dominano avvicinandosi i diversi segmenti del tema, il terzo deriva dalla loro combinazione e pervade ogni sezione.

Alla breve transizione (D) segue il segmento iniziale del tema secondario (E_a), caratterizzato da un nuovo spunto motivico desunto dalla transizione e affidato a primi violini. L'indirizzo retorico di esordio di un nuovo nucleo

32. Una disamina delle caratteristiche della forma sonata nelle sinfonie di Brioschi è effettuata in MANDEL-YEHUDA 1999.

33. Per le tre sinfonie analizzate forniremo, oltre alla numerazione dell'edizione Maupetit, quella del testimone manoscritto più autorevole, che si trova nel fondo Blancheton, conservato in F-Pn. Sulle caratteristiche dei documenti contenuti nella raccolta e sui rapporti intrattenuti con essa dalla musica di Brioschi v. MANDEL-YEHUDA 1992.

34. Per gli esempi tratti dalle sinfonie di Brioschi e per gli schemi riassuntivi della TAVOLA 2 si fa riferimento a: MANDEL-YEHUDA 2008, pp. 24-26 (primo movimento della Sinfonia in Sol maggiore, *Fonds Blancheton*, op. 11, n. 59), pp. 64-66 (primo movimento della Sinfonia in Mi♭ maggiore, *Fonds Blancheton*, op. v, n. 206); GARLAND 1985, pp. (primo movimento della sinfonia in Mi♭ maggiore, *Fonds Blancheton*, op. vi, n. 295).

Allegro

9

18

27

es. 3. Antonio Brioschi, Sinfonia in Sol maggiore,
ed. Maupetit, 11/1; *Fonds Blancheton*, 11/59, primo tempo: Allegro, bb. 1-34.

tematico è evidenziato dalla collocazione del modulo subito dopo la cesura intermedia (b. 22, riempita dal cambio di posizione dell'accordo del v/v), dal mutamento di *texture* (alleggerita tramite la sospensione del Basso), dalla dinamica *Piano*, dalla nuova idea motivica. Il segmento comunque non intacca l'uniformità dell'esposizione, assicurata dalla persistenza dell'impulso ritmico. Anziché come fulcro di tensione, il modulo agisce come breve e passeggera diversione per la vicenda del brano.

Nella ripresa, a coronamento dell'orientamento discorsivo dell'esposizione, che tende a stabilizzarsi sugli elementi del nucleo tematico principale, la transizione e il primo modulo del tema secondario saranno soppressi. Alla cesura, enfaticata e posta a chiusura del terzo tratto del tema principale (b. 81) farà seguito un segmento (1) basato sul profilo ritmico proposto inizialmente dai primi violini.

L'assetto retorico dell'Allegro d'apertura della Sinfonia in Sol maggiore costituisce una tipologia piuttosto diffusa nella produzione di Brioschi. Non se ne discosta del tutto neppure il primo movimento, Spiritoso, della Sinfonia in Mi $\flat$ maggiore op. 11, n. 5 (*Fonds Blancheton*, v1/295), che descrive un arco formale molto più ampio e presenta una maggiore elaborazione stilistica. Nel primo movimento della sinfonia appare più netta la demarcazione degli spazi funzionali e si fa più incisiva la partecipazione del tratto iniziale del tema secondario (D; TAV. II.2) alla trama della composizione (in particolare, lo sviluppo è imperniato quasi completamente attorno alle sue componenti). La disposizione retorica osservata in precedenza resta comunque riconoscibile all'orizzonte. Nella ripresa, la parte iniziale del tema secondario è sostituita da un nuovo modulo: non contrastante rispetto alle varie sezioni del tema principale e della transizione. Il processo discorsivo si completa ancora una volta con una rotazione che si rinsalda attorno alle qualità strutturali ed espressive della prima parte dell'esposizione.

In modo analogo procede infine il primo movimento, Allegro e spiccato, della Sinfonia in Mi $\flat$ maggiore op. 11, n. 2 (*Fonds Blancheton*, v/206). L'esposizione segue la logica discorsiva dell'esposizione continua. La transizione (c, TAV. 2.3), che inizia a b. 11 (Es. 4) non arresta la propria azione al raggiungimento della dominante. Il mutamento del profilo motivico (D) avviene pertanto all'interno del flusso ininterrotto che da b. 11 conduce alla chiusura dell'esposizione. Nella ripresa, in modo significativo, si verifica una fermata nel momento corrispondente all'ingresso della transizione, prima che nelle bb. 68 e 69 (1) siano riassunti e liquidati gli avvenimenti della sezione D. Una nuova conclusione sancisce quindi la chiusura del movimento.

Nel suo fondamentale trattato di didattica della composizione e di tecnica violinistica, Francesco Galeazzi³⁵ scrive, nell'«Articolo VI» della sezione dedicata alla «Melodia», che si occupa *Della condotta delle composizioni di stile strumentale puro*:

35. GALEAZZI 1796, II, pp. 279-290.

The image displays two systems of a musical score for Antonio Brioschi's Symphony in E-flat major. The first system, measures 10-19, is marked 'Allegro e spiccato' and features a piano (p) section. The second system, measures 67-77, is marked 'Fondo Blancheton' and features a forte (f) section. The score is written for a full orchestra, with staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p and f).

ES. 4a. Antonio Brioschi, Sinfonia in Mi♭ maggiore, ed. Maupetit, II/2;
Fonds Blancheton, v/206, primo tempo: Allegro e spiccato, bb. 10-19, 67-77.

E siccome l'uso stretto di un sol pensiero, di una sola mossa, per quant'arte si adopri per maneggiarlo, resta molte volte secco, vi sono due mezzi per riparare a tale inconveniente senza pregiudizio dell'Unità di Melodia. Il primo, è di dividere tutto il periodo, che forma il motivo in due, o tre parti, e valersene, come di due o tre diversi soggetti, scherzando ora con l'uno, ora con l'altro fino al fine; l'altro è di servirsi talvolta per idea principale di qualche passo, che fortuitamente è da se nato negli accompagnamenti: si fanno così nascere delle idee nuove dalle stesse già proposte, e stabilite, e che sono con esse sì strettamente collegate da formare colle prime un solo unitissimo tutto.³⁶

Sebbene l'altezza cronologica delle formulazioni di Galeazzi sia diversa da quella dell'affermazione della sinfonia milanese, la contestualizzazione della metafora discorsiva nella trattatistica settecentesca, condotta sulla scorta del lavoro di Bonds, ci permette di stabilire la contiguità del panorama estetico in cui entrambe si collocano. Sulla base di un orizzonte comune, nelle due linee di tendenza individuate da Galeazzi in riferimento ai compositori a lui contemporanei (la seconda ha come referente Haydn) si potrà leggere, a coronamento di un percorso analitico orientato secondo una prospettiva dialogica, anche la più sintetica e straordinaria definizione della polarità nella maniera di condurre il discorso musicale che si riscontra dal confronto tra le sinfonie di Sammartini e di Brioschi.

36. *Ibidem*, pp. 285-286.

Sammartini as model

The 'Andante piano' from Antonio Brioschi's trio symphony 'Fonds Blancheton' 11/61

di BATHIA CHURGIN

There is a long tradition from the Middle Ages until today for the use of borrowed material by composers. In the earlier period we think of the incorporation in polyphonic works of a *cantus firmus* or even an entire chanson or motet in a parody Mass. In the 18th and 19th centuries there are variations on borrowed themes but also other types of borrowing, including modeling an entire work or movement on the music of another composer. Thus, Beethoven modeled his three early piano quartets, WoO 36 (1785), on violin sonatas by Mozart, and Schubert followed the structural outlines of the rondo finale of Beethoven's Piano Sonata op. 31, n. 1 in the rondo finale of his late A-major Piano Sonata, D 959 (1828).¹ In these two cases, the models were composed by admired older composers. According to the list made by J. Peter Burkholder, in the late 19th-20th centuries the American composer Charles Ives used at least 14 types of borrowed material in his music, especially in his early works.²

When we deal with lesser known composers such as Antonio Brioschi (fl. c. 1725-1750) and G. B. Sammartini (1700/1701-1775), such borrowings, modelings, or paraphrases are hard to find since much of the music by both composers is unknown. However, when many years ago I asked my students to make scores of some Brioschi early symphonies, this group included a Trio Symphony in D, *Fonds Blancheton* 11/61.³ In examining the score I was struck by the clear relationship of Brioschi's *Andante piano* in D minor to the *Largo sempre piano* in A minor of Sammartini's early symphony in A major, J-c 65 and *Fonds Blancheton* 11/88.⁴

1. See CONE 1970.

2. Information from a handout by J. Peter Burkholder read in the meeting of the American Musicological Society, Pittsburgh, 1992 (now in BURKHOLDER 1994). See also BURKHOLDER *on line*.

3. The score was made by our music librarian at that time, Lydia Ashri. The symphony has an added viola filler part and a different, $\frac{3}{4}$ finale in a copy dated 1753 in US-BEm. For a modern edition and information on the sources, see the critical edition MANDEL-YEHUDA 2008, score VI, pp. 31-39; the second movement, pp. 34-36.

4. For the score of the Sammartini symphony, see CHURGIN 1968^b, score 16, pp. 172-78; the second movement, pp. 175-177. The J-c number refers to the listing in JENKINS · CHURGIN 1976. It is clear that Brioschi followed Sammartini's model, and not that Sammartini fol-

Sammartini became the leading composer of Milan in the 1720s, and Brioschi's music was associated with Milan. No biographical information about Brioschi has yet been uncovered except for information given in a letter of Cristoforo Signarelli dated c. 1730, which also states that Brioschi was familiar with Sammartini's symphonies and concertos.⁵ This statement is confirmed by Brioschi's use of a Sammartini symphonic movement as model.

The Sammartini symphony can be dated before 7 January 1738, when it was performed in a concert celebrating the centennial of the Theater of Amsterdam. However, certain features suggest a date closer to c. 1730-1732, in particular the three-part texture with the two violins in unison for most of the first and third movements.⁶ This resembles the texture of the overture to Sammartini's first opera *Memet* (1732; J-C 88), though the secondary theme of the first movement has four-part texture. The overture is in the same key as the symphony and contains a slow movement in A minor, $\frac{3}{4}$, *Andante sempre piano*, almost exactly like J-C 65. This *Andante* is also in four parts, the lower three parts mainly accompanying in eighth-notes, as in J-C 65.⁷

Both the Brioschi and Sammartini symphonies appear in the «opus II» of the *Fonds Blancheton*, a remarkable collection of 250 symphonies and trio sonatas organized in groups of 50 works, each designated as an «opus» plus 50 concertos, the music mainly by Italian composers. This collection has been dated by La Laurencie c. 1740-1744 on the basis of works in the *Fonds Blancheton* published or listed in publication privileges dated 1741-1742 and 1744.⁸ However, the earlier dating of the Sammartini symphony could place the Brioschi symphony around the same period. This is confirmed by the more Baroque style of the Brioschi first movement, with much imitation between the violins and the frequent use of suspensions. It is possible that the rhythmic pattern of two sixteenths followed by two eighths in what seems like the original $\frac{3}{8}$ third movement, mm. 19-21, 25-28, and many more recurrences in part II, also has a connection with J-C 65/1, which features this rather popular pattern in the primary theme and transition.

My early dating of the Brioschi symphony seems to me to be more logical than the date of c. 1741 proposed by Sarah Mandel-Yehuda, using the dating

lowed the Brioschi movement. It is also clear that the model was not «an aria from a certain opera written by someone else», as suggested by Mandel-Yehuda in her edition, p. XIX. The aria form of this time was very different from a full sonata form found here.

5. See MANDEL-YEHUDA 2008, pp. XI and XVIII.

6. Both movements contain a trio-like section near or at the start of part II where the bass drops out and the violins play separate parts. J-C 65 is one of a group of four of the earliest symphonies that feature unison violin texture. The other symphonies are J-C 9, 34, and 67, the last having four-voice texture only in the development of the first movement.

7. For the score, see CHURGIN 1968^b, Appendix, pp. 207-213.

8. For the dating of this important collection see LA LAURENCIE 1931, I, 13. The collection belongs to the Paris Conservatoire in F-Pn. For further information on the dating see CHURGIN 1968^b, pp. 8-9. For the new date of the Sammartini-Le Clerc print, 1741-1742, see DEVRIÈS-LESURE 1979.

of the *Fonds Blancheton*. It has been generally agreed that the symphonies in the *Fonds Blancheton* date from the 1730s and even earlier. Mandel-Yehuda refers to the c. 1730 letter by Signorelli in which Brioschi is called 'famous'. This would reinforce an early dating and push back a probable date for the symphony and Sammartini's model to even the mid 1720s.⁹

*The Sammartini movement*¹⁰

As mentioned above, Sammartini's slow movement is in A minor, $\frac{3}{4}$ meter, *Largo sempre piano* (*Largo* in this period is only slightly slower than *Andante*). It is a fairly long early sonata-form movement of 63 measures for the middle movement of a symphony. In four-voice texture, the lower three voices mainly accompany the vl_1 line in repeated eighth notes, though the second violin bridges the articulations between functions and phrases in dotted rhythm derived from the opening measure, which the bass picks up for the leadback to the recapitulation. In the recapitulation, the vl_2 also presents the upbeat rhythm of *Pb*, which I call the sigh motive (see mm. 2²-3) in mm. 48-52 in NS; and at the end of the movement it imitates the vl_1 in a kind of hocket of the descending line over the descending tetrachord in the bass (mm. 59-61), functioning as a coda I call N2K.

The movement is one of Sammartini's most beautiful, filled with fine details of integration, harmonic nuance, and climax structure. The entire movement is unified by descending scale patterns, direct and ornamented, in various rhythms, mostly upbeat, and lengths, diatonic and chromatic (also rising by inversion), outlined in sequence, dramatized in a suspension chain over a dominant pedal, or coordinated with the descending tetrachord. The most important rhythmic patterns are dotted rhythms, the sigh, triplets, and syncopations.¹¹

Here, the recapitulation is seven measures shorter than the exposition (28 mm. *versus* 21 mm.), a brevity that often occurs in the early sonata-form movements of Sammartini and Brioschi. What is different and unique here is that only the primary theme and start of the transition return. Instead, Sammartini introduces further developments of the descending scale idea with a climactic chain of suspensions and sharp dissonances over a dominant pedal (N1K). A closing descending tetrachord, N2K, follows with continuation of the descending melody to the tonic and iv-v open-fifth cadence on 1. Three harmonic passages also link this section with the exposition: The v pedal recalls the long v pedal in C underlying 2S; and the preceding falling-fifth sequence, which I call NS, recalls the same sequence in 1K but in augmentation.

9. See the MANDEL-YEHUDA 2008, pp. xvii and xx.

10. The following symbols are drawn from the analytical approach of LARUE 1970, pp. 153-160: P · primary theme, T · transition, S · secondary theme, K · closing or cadential theme, N · new theme after the exposition; *a*, *b*, etc. phrases. Measure numbers are indicated as: m. 3², the beat indicated as a superscript.

11. The thematic functions are: *Pa* (m. 1), *b* (m. 2²), *T* (m. 5), 1S (m. 10²), 2S (m. 16²), 1K (m. 20²), 2K (m. 25). In the recapitulation, NS (m. 48), N1K (m. 53²), N2K (m. 59).

The two progressions are reversed in position, a typical Sammartini device. The closing descending tetrachord cites the same bass found in P, mm. 2-4, harmonizing the sigh motive, and a partly chromatic version that closes the development. Thus, the recapitulation recalls and develops both melodic and harmonic ideas of the exposition and even of the development.

The development, though 50% the length of the exposition – 14 measures – and thus shorter than usual in early Sammartini, is nevertheless a striking section. Unlike many sonata-form movements of this early period it starts after the C major cadence of the exposition surprisingly with a variant of the primary theme in D minor. The first chord is v^6 and the move to the dominant with the sigh is strengthened with the augmented sixth chord. *Pa* features a skip of a minor ninth, the sigh moves in half steps outlining a diminished third, and *Tb* that follows again starts with the same leap of a minor ninth found in *Pa*, reduced to a diminished fifth at the start of the next measure. These melodic dissonances heighten the drama of the section from the start. P's triplet motive, extended by large leaps of a twelfth and thirteenth, effects a rare modulation to iv of iv, G minor, established over a dominant pedal. The sigh motive that follows reaches the climax note of the entire movement, d''' . The retransition to A minor and its dominant cadence, incorporates a partly chromatic descending tetrachord in the bass combined with a chromatic melodic rise in mirror relationship. Descending chromatic motion also recalls 2S. Another augmented sixth chord strengthens the dominant as it did the preceding v of D minor. On the dominant itself, the bass leadback also anticipates of the start of P, thus tightly linking the two sections thematically. One cannot imagine a more effective development for this movement.

Comparison with Brioschi's movement

We can evaluate Brioschi's treatment of his model according to the following description of Haydn's teaching method as reported by Carl Czerny:¹²

Let the beginner, in the first place, exercise himself in little Sonatas, which he must so compose *according to the models chosen*, that the same key, time, form of the periods, number of bars, and even each modulation shall be strictly followed, but be it well observed, *he must take pains to invent ideas, melodies, and passages as different as possible from each of the models chosen.*

Brioschi is not rigid in his approach to the Sammartini movement but many of the points made by Haydn are followed (see the musical example; bowings are omitted). Brioschi's movement is in minor, here D minor, the tonic minor of the symphony. It has the same meter, $\frac{2}{4}$, and a similar tempo and dynamic level, *Andante piano*. Brioschi retains the modulations and generally follows the bass line. Even the melodic outline is maintained in many places, especially at major cadences (see mm. 13/15, 16/18, 20/22, 27/29, 42/48, 58/63:

12. The reference is cited in RATNER 1970, p. 355. The source of the quotation is CZERNY 1848, I, p. 36.

the first measure number is for Sammartini, the second for Brioschi). Though Brioschi's melodic line and motives differ on the whole, as Haydn required, Brioschi incorporates the dotted rhythm and sigh motive from Sammartini's primary theme in several places in the movement, including the very opening. Sammartini's stepwise triplet motive also appears occasionally (see Brioschi mm. 15, 18, 32, 54-55, 58-60). Brioschi also integrates the movement with scale-line ideas, including the descending tetrachord, so prominent at the end.

Major differences are listed below

1. Texture: Since Brioschi's work is a trio symphony, the homophonic texture of Sammartini is altered to one with an enlivened vl_2 (shown only occasionally in the musical example). This part may imitate and cross the vl_1 or have an important motive (see Brioschi mm. 6-9¹, 22²-25, 42-47, 58-60, 64-66).

2. Expansion of length by seven measures: (a) an additional two-measure varied repetition of T (Brioschi mm. 10²-12); (b) augmentation of the chromatic rise to v at the end of the development, followed by an additional two measures on v , thus adding four measures to the development (Brioschi mm. 42-47). The development becomes even more dramatic as a result, and also because the augmentation is sustained by a tremolo idea in vl_2 , introduced in the exposition T, mm. 5-6, and the development in Brioschi, mm. 37-38 (C-minor passage). The dominant extension has a cadenza effect, with fast syncopations in vl_1 against a countermelody in vl_2 . (c) Two more elaborations of V occur in the recapitulation, one after P, with a new chromatic descending tetrachord (Brioschi mm. 54-57), and a second after the descending tetrachord of two measures (Brioschi mm. 67-68). However, because of the omission of N1K and the diminution of NS, only one measure is added in this section.

Further important changes by Brioschi

1. The primary theme ends on the tonic in m. 4 rather than the dominant, thus separating P more sharply from T. This contrasts with Sammartini's open cadence on v , followed by the tonic as part of the transition, a more ambiguous articulation promoting a tighter continuity. The move to e in the bass introduces the descending tetrachord as well (mm. 2-4 in Sammartini), found also in mm. 5 and 6-7, a progression that recurs significantly in the coda. This bass movement is not found in Brioschi, though Brioschi follows the bass line quite literally in the rest of the exposition, mm. 10-28 of Sammartini's movement.

2. Brioschi links T and 1S motivically with the thirty-second note figure.

3. In addition to integrating the entire movement with motives related to the descending scale idea, Brioschi introduces a written-out sixteenth-note tremolo figure, with wavy lines indicating a performance as slurred staccatos. It is placed in both violins. Besides its appearance in the exposition and development, mentioned above, it recurs in the coda over the first three notes of the descending tetrachord (Brioschi mm. 64-66). One might consider the new threefold cadenzas on v in part II of the movement as another unifying element.

Aspects of the Sammartini movement not followed by Brioschi

1. Use of climax notes in Sammartini, specifically c''' and d''' . In Brioschi d''' appears only as the high note of P in mm. 2 and 50, and once in T, in m. 6, while in Sammartini it is the highest note of the development and an important aspect of intensification in that section. The note c''' appears near the end of the exposition in 2K, m. 25, and at the start of the climax of the recapitulation in N1K, mm. 53-54. In Brioschi c''' is not found at all and the high note is essentially *b-flat*", which is heard so often that it has little structural significance. The lower tessitura of Brioschi's Andante may be a deliberate contrast to the higher tessitura of the first movement in which d'' often recurs.

2. The dramatic start to the development in Sammartini is delayed in Brioschi, who begins on a simple v of the 2nd key and then moves to v/iv (m. 31 in Brioschi).

3. The dissonant and large melodic leaps of the development do not appear in Brioschi and intensification first comes with the chromatic rise to the half cadence, the retransition.

4. The striking use of the augmented sixth chord in Sammartini's development is lacking in Brioschi.

5. Intensification of the recapitulation by N1K, with its high range and sharp dissonances, is entirely replaced by a continuous falling line from NS, with the sigh motive and Neapolitan harmony.

Brioschi was not a beginner when he used the Sammartini model, as one can tell from the first and third movements of his trio symphony. This may well explain why he deviated more and more from his model, the recapitulation being least like Sammartini. In the end, he produced a movement sufficiently personal and independent of its model, music with different dramatic effects in the second part.

Brioschi was not the only composer to borrow from Sammartini. Gluck, who may have studied with Sammartini when he was in Milan, 1737-1741, borrowed movements from two of Sammartini's best middle-period symphonies. These are J-c 44/I, incorporated as the first movement of a three-movement overture to his serenata *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (June 1747); and J-c 57/III, as the Introduction to the second part of his serenata *La contesa dei numi* (April 1749). In the first case, Gluck added oboes, exchanged the trumpets for horns, deleted the transition to the slow movement, and omitted a few crucial measures from the primary theme. In the later instance, he omitted the dramatic horn parts since he used only a string orchestra, cancelled the repeats of the two main parts, again made some questionable changes in the melodic line, and also altered some scoring of the string parts. Gluck too was the younger composer and perhaps made most of the changes to avoid totally plagiarizing Sammartini's music. Gluck did not treat Sammartini's movements as models; they represent another type of borrowing, the literal reuse of music by another composer with only minor differences.¹³

13. See CHURGIN 1980.

SAMMARTINI
Symphony in A major

II movement: Largo (A minor)

F-Pn, Fonds Blancheton II/88

BRIOSCHI
Trio in D major

II movement: Andante (D minor)

F-Pn, Fonds Blancheton II/61

Largo sempre piano

Sammartini
transp. in d

Andante piano

Brioschi

6

6

VI₂

VI₁

VI₂

11

13

BATHIA CHURGIN

This musical score is for Bathia Churgin, spanning measures 17 to 38. It is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Measures 17-18: Treble staff has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) followed by a quarter note (F). Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Measures 19-22: Treble staff features a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a slur over a quarter note (F). Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 23-24: Treble staff has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter note (F). Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 25-28: Treble staff has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter note (F). Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 29-32: Treble staff has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter note (F). Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 33-36: Treble staff has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter note (F). Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 37-38: Treble staff has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter note (F). Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

This musical score is for the piece 'Sammartini AS MODEL' in G major. It contains measures 46 through 64. The notation is in treble and bass staves. Measure 46 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 47 shows a change in the bass line. Measures 52-53 and 59-60 include triplets and sixteenth-note patterns. Measure 59 is marked with a 'Vl2' (Violoncello II) instruction. Measure 64 concludes with a double bar line and repeat signs.

46

47

53

52

60

59

64

Vl2



Pianta di Amsterdam disegnata nel 1770 da Jan Mol, stampatore e incisore che in quegli anni aveva pubblicato anche edizioni musicali.

Evoluzioni formali della sinfonia (1738)

Una raccolta manoscritta per il Teatro di Amsterdam

di RUDOLF RASCH

Il 7 gennaio 1738 il Teatro di Amsterdam celebrò il suo primo centenario. Fu un evento solo per invitati selezionati, in primo luogo i governanti della città. Si rappresentò dapprima una commedia allegorica in un atto allestita proprio per l'occasione, *l'Eeuwgetijde (Il Centenario)* del poeta (minore) Jan de Marre. Questa commedia contiene vari canti e balli. Seguì una tragedia (già rappresentata in precedenza), il *Julius Cezar en Kato (Giulio Cesare e Catone)* del noto drammaturgo olandese Pieter Langendijk. Ma si suonò anche musica orchestrale, raccolta appositamente ed eseguita dall'orchestra del Teatro arricchita da musicisti ingaggiati per l'occasione.

Esistono varie testimonianze degli eventi del 7 gennaio 1738, il che non è un'eccezione. Degno di nota è invece che anche le musiche eseguite siano pervenute, in un manoscritto oggi conservato nella biblioteca dell'Università di Amsterdam, collocazione *xxi B 26*. Il manoscritto deve essere una copia d'archivio della musica impiegata durante l'evento, e contiene le parti di tutti i brani eseguiti, redatti in successione in un singolo volume. All'inizio del manoscritto si trova anche un elenco dei musicisti che collaborarono all'evento. Il direttore menzionato è Jan Ulhoorn (1697-1742), organista della Chiesa Grande della città e, in ragione del suo ruolo, il musicista più importante ad Amsterdam in quegli anni. Per l'occasione Ulhoorn assunse la direzione al posto di Johan Friesen, maestro di musica titolare del Teatro.

Il manoscritto di Amsterdam contiene una decina di brani musicali, il primo dei quali è un Concerto per violino e archi con fiati e timpani di Antonio Vivaldi, oggi conosciuto come *rv 562A*. Apre il manoscritto il ritratto di Vivaldi inciso da François Morellon la Cave e realizzato per l'edizione di Amsterdam dell'op. *viii* del compositore (con *Le Quattro Stagioni*).¹ Per la presenza combinata di questo ritratto, del concerto e della menzione di Vivaldi quale «compositore della musica», un tempo si pensava che Vivaldi fosse stato personalmente presente ad Amsterdam per dirigere le esecuzioni,² ma nel frat-

* Ringrazio Attilio Bottegal (Enschede, Paesi Bassi) per la correzione del testo presentato al Convegno di Alessandria.

1. VIVALDI 1725.

2. SCHEURLEER 1909, pp. 210-211; PINCHERLE 1948, pp. 24-25.

tempo è diventato chiaro – al di là di ogni dubbio – che non poté essere così.³ Il manoscritto del Concerto grosso rv 562A deve essere stato semplicemente inviato ad Amsterdam.⁴

Il Concerto grosso rv 562A, nella versione di Amsterdam per violino principale, violini primo e secondo, alto viola, basso continuo, due corni da caccia, due oboi e timpani, fu eseguito probabilmente all'inizio della rappresentazione del 7 gennaio 1738.⁵ I nove brani che lo seguono sono per un organico più ridotto: quattro parti d'archi e cembalo. Probabilmente furono eseguiti fra la commedia allegorica e la tragedia, ovvero tra gli atti della tragedia e dopo la fine di questa. Nell'insieme i nove brani sono troppo lunghi per un singolo concerto, ma non è da escludere che, divisi in varie parti, siano stati suonati tutti durante l'evento del 7 gennaio.

Il Concerto di Vivaldi ha già goduto di ripetuti studi e pertanto non sarà qui trattato, dove ci si concentrerà sui nove brani che lo seguono, ordinati nel manoscritto con numeri romani (da II a X). Sei di questi appartengono al genere della sinfonia, gli altri tre al concerto. Alcuni riportano il nome del compositore (v. tavola a fianco): la Sinfonia II è di Johann Joachim Agrell (FIG. 1), la Sinfonia III di Bernhard Hupfeld, il Concerto IV di Willem de Fesch, il Concerto V e VII di Giovanni Chinzer, la Sinfonia X di Andrea Temanza. Per mezzo di fonti concordanti il Concerto VIII si può identificare come una sinfonia di Anton Wilhelm Solnitz (FIG. 2), e la Sonata IX come una Sinfonia di Giovanni Battista Sammartini. Il Concerto VI si può forse attribuire a Willem de Fesch, ma con estrema cautela (FIG. 3). Dunque, sette compositori per nove brani.

Non si sa chi abbia raccolto le composizioni e nemmeno è chiaro come i nove pezzi che seguono il concerto di Vivaldi abbiano raggiunto la città olandese. Per quanto riguarda la provenienza si individuano tre gruppi: un primo gruppo è stato composto in Germania, un secondo in Italia e un terzo probabilmente in Olanda. Le Sinfonie II e III furono scritte in Germania, dove si trovavano Johann Joachim Agrell (Sinfonia II) e Bernhard Hupfeld (III) nella seconda parte degli anni '30 del Settecento.

In quegli stessi anni Giovanni Chinzer e Giovanni Battista Sammartini operavano in Italia: Sammartini a Milano, Chinzer a Firenze (e in altre città della Toscana). È notevole che la loro musica fosse già conosciuta così lontano dalle città dove erano attivi. La Sinfonia di Sammartini del manoscritto di Amsterdam si trova anche in altri manoscritti, oggi conservati a Donaueschingen (Germania), Dresda, Milano, Parigi e Berkeley (Stati Uniti).

De Fesch, Solnitz e Temanza devono essere considerati come «compositori locali», sebbene solo il primo sia effettivamente di origine olandese. Nato a Alkmaar, 40 chilometri a nord di Amsterdam, Willem de Fesch è cresciuto a Liegi, città d'origine della sua famiglia.⁶ De Fesch lavorava ad Amsterdam

3. HASSELT 1977.

4. RASCH 1998.

5. VLAARDINGERBROEK 1995.

6. TUSLER 2005.

N.	COMPOSITORE	TITOLO	MOVIMENTI	FONTI CONCORDANTI
I 3-45	[Antonio] Vivaldi	«Concerto grosso» Re maggiore	Allegro Grave Allegro	· RV 562a
II 46-61	Agrel [= Johann J. Agrell]	Sinfonia Mi♭ maggiore	Allegro Andante Allegro	
III 62-77	Hubfelt [= Bernhard Hupfeld]	Sinfonia Mi♭ maggiore	Allegro Andante Fuga Allegro Minuetto	· S-L, Kraus 43
IV 78-93	G ^{mo} de Fesch [= Willem de Fesch (William Defesch)]	Concerto [per due violini] La minore	Allegro Largo e spicato Vivace	
V 94-111	Chinzer [= Giovanni Chinzer]	Concerto [per violino] Mi minore	Allegro Grave Allegro	
VI 112-125	[De Fesch ?]	Concerto [per violino] Re minore	Allegro Andante Allegro	
VII 126-141	Chinzer	Concerto [= Sinfonia] Re maggiore	Allegro Largo Allegro	
VIII 142-159	[Anton W. Solnitz]	Concerto [= Sinfonia] Do maggiore	Vivace Adagio Menuet	· CH-B, KR IV 316 · S-L, Engelhart 225 · S-L, Wenster c9 (Locatelli) · S-Skma, c 3 A-R · S-Skma, OD-R · BREITKOPF 1765, 1 suppl., p. 14 (Sammartini)
IX 160-167	[Gio. Batt. Sammartini]	Sonata [= Sinfonia] La maggiore	Allegro Andante T. di Minuetto	· JENKINS-CHURGIN 1976, n. 65 · D-DI, Musica 2763 N/3 · D-DO, Mus. Ms. 1804 (an.) · F-Pn, <i>Blancheton</i> , 88 · I-Mc · US-BEm, Ms. 884 (an.)
X	Andrea Temanza Romano	Sinfonia La minore	Allegro Andante Non presto	· TEMANZA 1736

tra il 1710 o 1715 e il 1725 circa, quando si trasferì prima ad Anversa e poi a Londra. Le sue prime opere, dall'op. 1 all'op. v, sono state pubblicate ad Amsterdam tra il 1716 e i primi anni Trenta del Settecento.⁷ Dei due concerti del manoscritto di Amsterdam che si possono dubitativamente attribuire a De Fesch non si conoscono eventuali stampe; ma è probabile che all'epoca del centenario del Teatro manoscritti delle sue opere circolassero ad Amsterdam.

Nato intorno al 1710, Anton Wilhelm Solnitz era d'origine boema ma la sua attività professionale è documentata solo in Olanda. Nel 1743 si iscrive all'Università di Leyda,⁸ svolge attività concertistica all'Aja,⁹ e cinque sue rac-

7. FESCH 1716 (ed. perduta), 1718, 1719, 1725, 1732.

8. DOOVE · KNÖDLER 1975, p. 88.

9. SCHEURLEER 1909, pp. 58-59.

46.

II. SINFONIA

à 4. Frammenti
Due Violini, Alto, Viola con Basso per il Cimbalo del Sign. Agrell.

Violino Primo.

Allargo.

Piano. *Forte.* *Piano.* *Forte.*

Piano.

Forte.

Pia: forte.

Piano

FIG. 1. La prima pagina del violino I
della Sinfonia II di Johann Joachim Agrell.

colte di musica strumentale sono pubblicate in Olanda e a Londra. Tra queste due volumi di sinfonie (l'op. I, Amsterdam, ca 1740, e l'op. III, Leiden, 1745).¹⁰ Gli altri volumi contengono duetti senza basso (un volume per due flauti, uno per due corni o clarinetti) o sonate a tre (un volume per due violini, uno per due flauti o violini).¹¹ Nel Settecento le sue composizioni conobbero ampia diffusione anche manoscritta. La sinfonia che si trova nel manoscritto di Amsterdam – ma non nei due volumi a stampa delle sinfonie – in alcune fonti manoscritte è stata attribuita ad altri: a Locatelli in un manoscritto di Lund (Svezia),¹² e a Sammartini nel catalogo di Breitkopf.¹³

Andrea Temanza è un compositore italiano di cui non si sa nulla salvo l'origine romana. Tre volumi delle sue composizioni, due di Sonate a tre per due violini e basso e uno di Sinfonie a quattro (nessuno conservato in forma completa), furono pubblicati ad Amsterdam dal 1735 al 1738 circa, il che potrebbe suggerire che in questi anni Temanza viveva ad Amsterdam.¹⁴ È possibile che la sinfonia di Temanza nel manoscritto di Amsterdam sia stata estratta dalla stampa intitolata *XII Sinfonie a quattro stromenti ... opera seconda*¹⁵ che fu pubblicata ad Amsterdam due anni prima del Centenario del Teatro.

Sei pezzi del manoscritto sono sinfonie a quattro: violino primo e secondo, alto viola a basso. Tre sono esplicitamente intitolati «Sinfonia» (quelle di Agrell, Hupfeld e Temanza), due «Concerto» (Chinzer, Solnitz) e una «Sonata» (Sammartini). Due brani nel manoscritto – il Concerto v di Chinzer e il Concerto vi forse di De Fesch – sono concerti per violino solo con accompagnamento di archi. Il Concerto iv di De Fesch è un Concerto per due violini soli con accompagnamento di archi. Le cinque o sei parti originali di questi concerti sono state ridotte a quattro, attraverso la fusione di parti solistiche e di ripieno o l'omissione della parte della viola, come mostra lo schema che segue. Non è dato sapere se fosse previsto un solo esecutore per ogni parte.

IV · DE FESCH		V · CHINZER		VI	
<i>originale</i> (?)	<i>ms.</i>	<i>originale</i> (?)	<i>ms.</i>	<i>originale</i> (?)	<i>ms.</i>
vl i princ.	vl i	vl i princ.	vl i	vl i princ.	} vl. I
vl i ripieno	vl rip.	vl i (rip.)	vl rip.	vl i (rip.)	
vl ii princ.	} vl II	vl ii	vl ii	vl ii	vl II
vl ii (rip.)		vla (?)	omessa?	vla	vla
vla (?)	omessa?	bc	basso	bc	basso
bc	basso				

10. SOLNITZ 1740^a, 1745.

11. SOLNITZ 1738 (ed. persa), 1740^b, 1750, 1751.

12. S-L, Wenster c9

13. BREITKOPF 1762, col. 214.

14. TEMANZA 1735 (ed. persa), 1736 (ed. persa), 1738 (pervenuto solo bc); sfortunatamente non abbiamo altri dati per confermare o confutare l'ipotesi della sua presenza.

15. TEMANZA 1736.

342.

VIII.
CONCERTO

*Due Violini à 4. Strumenti.
à 4. Viola con Basso per il Cembalo.
Violino Primo.*

FIG. 2. La prima pagina del violino I
del Concerto [Sinfonia] VIII di Anton Wilhelm Solnitz.

Tutti e tre concerti per violino o violini e cinque delle sei sinfonie sono in tre movimenti, nella successione solita veloce-lento-veloce. Solo la Sinfonia III di Hupfeld è in quattro movimenti: dopo il movimento lento è stata inserita una Fuga. In due casi l'ultimo tempo veloce è un Minuetto (III Hupfeld, VIII Solnitz), in un caso un Tempo di Minuetto (IX Sammartini).

La presenza di tre concerti per uno o due violini nel manoscritto di Amsterdam non è così straordinaria, certamente non dopo il Concerto di Vivaldi. Lo è piuttosto la presenza delle sei sinfonie a quattro, perché sono 'sinfonie' nel senso moderno della parola, composizioni accomunabili al genere in uso negli anni Trenta del Settecento presso compositori lombardi quali Sammartini e Brioschi e in questo periodo ancora poco diffuse fuori di quella regione. Un genere di cui nel 1738 solo poche composizioni erano disponibili a stampa. Non è sorprendente che nessuna delle composizioni del manoscritto di Amsterdam (salvo forse una) goda, per quanto se ne sa, di una pubblicazione. Solo la sinfonia di Temanza sembra essere stata copiata da una stampa oggi perduta. Prerogative che rendono, se possibile, ancor più importante questa collezione di sinfonie.

La raccolta costituisce un'antologia molto utile per dare risposte a domande concernenti i generi orchestrali impiegati negli anni Trenta del Settecento e le modalità con cui questi generi sono stati realizzati. Le risposte sono interessanti soprattutto perché gli anni Trenta del Settecento costituiscono un periodo di transizione fra ciò che si dice 'barocco', in cui il concerto è il genere orchestrale predominante, ed un'epoca posteriore ('preclassicismo') nella quale la sinfonia occupa una posizione dominante. Nel concerto *grosso modo* dominavano le forme ritornello, mentre nella sinfonia domineranno le forme sonata. Negli anni Trenta del Settecento la forma ritornello appariva una forma ben sviluppata, quasi alla fine della sua vita, mentre la forma sonata era, al contrario, ancora nella sua fase di elaborazione. Varrà quindi la pena valutare come le forme ritornello e le forme sonata siano state impiegate nei concerti e nelle sinfonie contenuti nel manoscritto di Amsterdam del 1738.

La forma ritornello

La forma ritornello è la forma più praticata nel repertorio del manoscritto di Amsterdam. Questa predominanza è certamente una conseguenza della presenza di tre veri concerti, per cui la forma ritornello è, per così dire, la forma naturale. Nei soli tre concerti se ne individuano ben otto. Ma oltre a ciò la forma ritornello si ritrova anche nel primo movimento delle sinfonie di Agrell e di Temanza e in tutti e due i movimenti rapidi della sinfonia di Chinzler (chiamata «Concerto»).

Le forme ritornello del manoscritto di Amsterdam non sono tutte uguali. Una semplice classificazione si può fare sulla base del numero di ritornelli — da due a cinque — contenuti in un movimento.

Cinque ritornelli si possono identificare nel primo Allegro della Sinfonia II di Agrell, rispettivamente nelle tonalità di *mi♭* maggiore, *si♭* maggiore, *fa* minore, *mi♭* maggiore e ancora *mi♭* maggiore.

112.

VI. CONCERTO

Due Violini, Alto, 4. Strumenti, Basso Continuo
Violino Primo



FIG. 3. La prima pagina del violino I
della Concerto VI forse di Willem de Fesch.

Ciascuno dei movimenti veloci del Concerto iv per due violini di De Fesch contiene *quattro ritornelli*: nel primo movimento nelle tonalità di *la* minore, *do* maggiore (modulante a *mi* minore, un ritornello molto breve), *do* maggiore (modulante a *la* minore), e *la* minore; nel terzo movimento nelle tonalità di *la* minore, *do* maggiore, *re* minore e *la* minore. Notevoli sono i ritornelli modulanti del primo movimento, mentre i due ultimi ritornelli del terzo tempo si susseguono l'uno dopo l'altro senza un interposto passaggio solistico.

Ciascuno dei movimenti rapidi del Concerto v per violino di Chinzer contiene *tre ritornelli* abbastanza estesi, in tutti e due i casi nella sequenza di tonalità di *mi* minore, *si* minore e *mi* minore. Anche il Concerto vi per violino, forse composto da De Fesch, applica la forma ritornello con tre ritornelli, in tutti e tre i movimenti. Il primo movimento mostra ritornelli nelle tonalità di *re* minore, *fa* maggiore (modulante a *mi* minore) e *la* minore (modulante a *re* minore); il secondo movimento nelle tonalità di *fa* maggiore, *do* maggiore (modulante a *la* minore) e *fa* maggiore; il terzo movimento nelle tonalità di *re* minore, *fa* maggiore (modulante a *do* maggiore) e *la* minore (modulante a *re* minore). È soprattutto in ragione dell'uso di ritornelli modulanti che si vorrebbe pensare a Willem de Fesch come compositore di questo concerto.¹⁶ Anche il primo movimento della sinfonia di Temanza contiene tre ritornelli, nelle tonalità di *la* minore, *mi* minore e *la* minore.

Una forma ritornello con solo *due ritornelli* potrebbe apparire poco effice. Ciononostante, la forma di tutti e due i movimenti veloci del «Concerto vii» cioè della Sinfonia di Chinzer presenta questo caso. Nel primo movimento c'è un ritornello di 23 battute all'inizio e alla fine del movimento, con interposti passaggi di varia scrittura. Lo stesso procedimento è stato applicato nel terzo movimento, con un ritornello di 25 battute. La somiglianza con una forma tripartita con da capo è evidente, ma il carattere è diverso.

Una forma a due ritornelli è applicata anche nel movimento lento del concerto per due violini di De Fesch: un ritornello in unisono apre e conclude il movimento, mentre nel mezzo si sviluppano i passaggi solistici per i violini. Anche qui preferisco adoperare il termine 'forma ritornello' anziché 'forma col da capo'.

È interessante notare che, ogni volta che una composizione utilizza la forma ritornello per tutti e due i movimenti veloci, il numero di ritornelli è lo stesso in ciascuno dei movimenti. La presenza di forme ritornello in alcune delle sinfonie del manoscritto di Amsterdam può apparire sorprendente, ma solo in parte. Forme col ritornello s'incontrano in altre raccolte di sinfonie della prima ora, come in quelle di Andrea Zani, pubblicate a Casalmaggiore nel 1729, e di Alberto Gallo, pubblicate postume a Parigi negli anni Trenta,¹⁷ al contrario sono assenti nelle sinfonie di Sammartini e Brioschi.¹⁸

16. Il terzo movimento di questo concerto rappresenta un'eccezione perché dopo l'ultimo ritornello compare un breve passaggio conclusivo come coda di tutta l'orchestra.

17. ZANI 1729; GALLO 1738, 1740.

18. MANDEL-YEHUDA 1999.

La forma sonata

La forma sonata è dominante nella sinfonia matura del Settecento. In quattro delle sei sinfonie di Amsterdam si trova in uno o più movimenti: Agrell (II), Hupfeldt (III), Solnitz (VIII) e Sammartini (IX). Quindi *non tutte* le sinfonie del manoscritto di Amsterdam contengono forme sonata: le sinfonie di Chinzer e di Temanza usano la forma ritornello per i movimenti veloci e forme binarie tanto per i movimenti lenti quanto per quelli mossi.

I movimenti che usano la forma sonata si caratterizzano per la doppia stanghetta nel mezzo del movimento che separa la prima parte dell'esposizione da una seconda con lo sviluppo e la ripresa. Tali termini – *esposizione, sviluppo e ripresa* – non si configurano ancora col significato che avranno nei grandi classici posteriori, Haydn, Mozart e Beethoven. Ma nondimeno si possono applicare anche in queste sinfonie della prim'ora. Del resto tale terminologia è in genere impiegata nelle discussioni sulla sinfonia del primo Settecento.

Le esposizioni, dunque, contengono sempre due zone tonali, identificate dalla relazione tonica-dominante (se in maggiore) o tonica-mediante (se in minore). Le zone tonali sono caratterizzate più da figure melodiche che da veri temi ben articolati come nelle esposizioni dei compositori delle generazioni posteriori. Spesso si possono distinguere passaggi in successione, ciascuno con la sua tipica idea o figurazione. Fra le due zone tonali è interposta normalmente – ma non sempre – una zona di transizione, che svolge la funzione modulante fra le due zone. Se la zona primaria finisce con un accordo di dominante della tonalità di partenza, la secondaria può seguire senza transizione.¹⁹

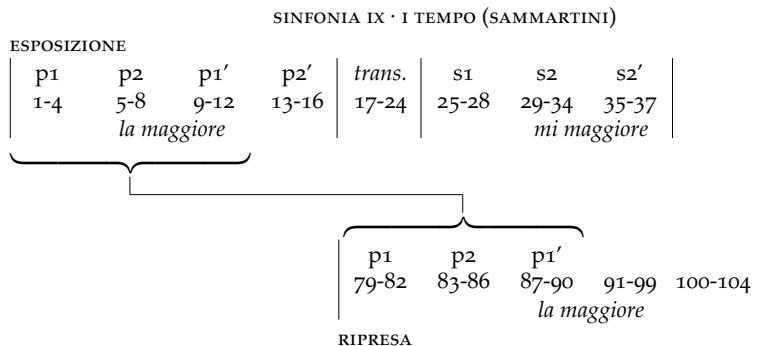
Gli sviluppi normalmente incominciano con la prima idea della zona primaria dell'esposizione trasposta alla tonalità secondaria (solo nella sinfonia di Sammartini lo sviluppo non incomincia così, ma con motivi che richiamano l'esordio dell'esposizione). La prosecuzione dello sviluppo può far uso delle idee dell'esposizione, spesso presentate più d'una volta e con progressioni. Possono inserirsi anche nuovi motivi. Sono elementi e modi di composizione che rimarranno validi anche nello sviluppo del secondo Settecento.

In questi primi esempi della forma sonata, le riprese si rivelano più interessanti degli sviluppi. Quando si confrontano con le esposizioni dalle quali derivano, si evince che ci sono quattro modi per incominciare una ripresa: *a)* con l'inizio della zona primaria, *b)* con la transizione, *c)* con l'inizio della zona secondaria, *d)* con la conclusione della zona secondaria.

Tre riprese nelle sinfonie nel manoscritto di Amsterdam *incominciano con una ripetizione del tema o della frase con cui si apre anche l'esposizione*. Sono esempi del famoso 'doppio ritorno' perché non è solo un ritorno al tema iniziale ma anche alla tonalità iniziale del movimento. Questo procedimento è usato tre volte, nel secondo movimento della Sinfonia di Agrell e nel primo e nel secondo movimento della Sinfonia di Sammartini.

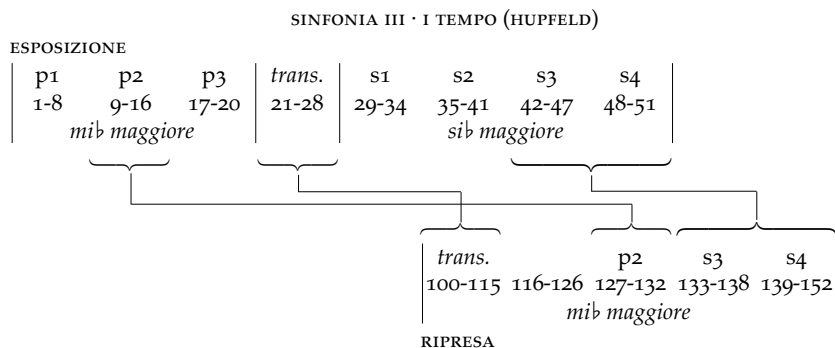
19. È il caso nel terzo movimento della Sinfonia di Agrell.

a) La ripresa incomincia con il tema primario (il 'doppio ritorno')



È interessante osservare che il tema iniziale è ripetuto nella ripresa senza alterazioni, mentre il 'tema secondario' è soppresso del tutto o quasi. A causa di ciò la ripresa è sostanzialmente più breve dell'esposizione. Nel secondo movimento della Sinfonia di Agrell l'esposizione conta 23 battute, la ripresa solo 15. Per la sinfonia di Sammartini queste cifre sono: 37 contro 25 per il primo tempo e 28 contro 20 per il secondo. Nella sinfonia di Agrell qualche motivo della transizione e delle ultime due battute dell'esposizione viene riutilizzato nelle riprese – trasposto alla tonalità primaria – ma nelle ricapitolazioni con doppio ritorno di Sammartini il materiale tematico o motivico della zona secondaria dell'esposizione è totalmente assente. Invece, la zona secondaria della ripresa è formata da idee nuove. Questo procedimento, tipico di Sammartini e anche di Brioschi, è talvolta chiamato 'ripresa riformulata'.

b) La ripresa incomincia con la transizione



SINFONIA VIII · I TEMPO (SOLNITZ)

ESPOSIZIONE					
p1	p2	trans.	s1	s2	s3
1-7	8-11	12-15	16-20	21-23	24-27
do maggiore			sol maggiore		

trans.	s1	s3	s3
62-65	66-70	71-73	74-77
do maggiore			

RIPRESA

Nell'esposizione del primo movimento della Sinfonia di Hupfeld si possono individuare una zona primaria (bb. 1-20), una transizione (bb. 21-28) e una zona secondaria (bb. 29-51). Nella ripresa la zona primaria è stata omessa, e *la ripresa incomincia invece con la transizione*, che è stata modificata in modo da non essere più modulante. Inoltre, è stata allungata del doppio rispetto all'esposizione (bb. 99-115). Segue un passaggio con progressioni (bb. 116-125), dopo il quale è inserita la seconda 'idea' della zona primaria dell'esposizione (bb. 126-131). La ripresa è conclusa da materiale desunto dalla seconda metà della zona secondaria dell'esposizione (bb. 132-142). Anche qui la ripresa è, con le sue 43 battute, più breve dell'esposizione di 51 battute.

Un procedimento simile ma più semplice si può descrivere per il primo movimento della Sinfonia di Solnitz. L'esposizione consiste di una zona primaria (bb. 1-11), una transizione (bb. 12-15) e una zona secondaria (bb. 16-27). La ripresa incomincia con una versione alterata della transizione (bb. 62-65) e continua per concludersi con una trasposizione della zona secondaria (bb. 66-77).

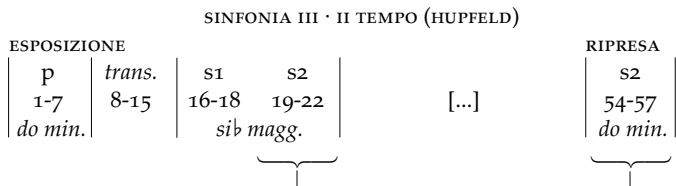
c) La ripresa incomincia con il tema secondario

SINFONIA II · III TEMPO (AGRELL)

ESPOSIZIONE				RIPRESA	
p1	s1	s2		s1	s2
1-10	11-18	19-26	[...]	59-66	67-74
mi♭ mg.	si♭ magg.			mi♭ magg.	

In un caso, il terzo movimento della Sinfonia di Agrell, la ripresa incomincia con materiale copiato dalla zona secondaria dell'esposizione, trasposta dalla tonalità secondaria alla tonalità d'impianto. L'esposizione consiste di una sezione p1 in *mi♭* maggiore (bb. 1-10) seguita immediatamente da una successiva s1+s2 in *si♭* maggiore, che si può dividere in due frasi ciascuna di 8 battute. La ripresa contiene le due frasi della zona secondaria trasposte a *mi♭* maggiore.

d) La ripresa incomincia con il fine del tema secondario



Sebbene la prima parte del secondo movimento della Sinfonia di Hupfeldt presenti chiaramente una zona primaria (bb. 1-7), una transizione (bb. 8-15) e una zona secondaria (bb. 16-22), il movimento si può definire a stento una forma sonata. Alla doppia stanghetta seguono uno sviluppo più lungo dell'esposizione (bb. 23-54) e una ripresa molto breve che veramente *non è che la seconda idea della sezione secondaria dell'esposizione*. Per questo procedimento la forma sonata differisce molto poco da una forma binaria, specie da una cosiddetta 'forma binaria bilanciata'.

Altre forme

Con la forma ritornello e la forma sonata si esauriscono le possibilità per quanto riguarda le forme musicali nei movimenti delle sinfonie (e dei concerti) del manoscritto di Amsterdam del 1738. La sinfonia del Hupfeld contiene una fuga (terzo e penultimo movimento); alcuni movimenti lenti (del concerto di Chinzer, delle sinfonie di Chinzer e Temanza) sono in forma binaria, come anche i movimenti finali delle sinfonie di Hupfeldt, Solnitz, Sammartini e Temanza, tutti minuetti salvo quello di Temanza.

Conclusione

Cosa si evince da questa indagine sulle forme musicali declinate nel repertorio sinfonico (e concertistico) di questi anni?²⁰ In primo luogo si nota la variazione formale, riscontrabile nei movimenti delle sinfonie. Tutti e tre i concerti nel manoscritto seguono le convenzioni del genere nell'adozione della forma ritornello per i movimenti rapidi e alcuni movimenti lenti, mentre per i movimenti lenti si usa anche la forma binaria. Nulla di straordinario. Ma è notevole che nelle sinfonie la forma sonata non sia ancora la sola forma impiegata nei primi movimenti. Essa è di fatto adoperata per il primo movimento solo in tre delle sei sinfonie, quelle di Hupfeldt, Solnitz e Sammartini, e colpisce che fra queste tre ce ne sia una di un compositore tedesco, una di un compositore attivo in Olanda – seppure boemo – e una di un compositore italiano. I primi movimenti delle altre tre sinfonie utilizzano ancora la forma tipica del concerto, la forma ritornello, e anche in questo caso si tratta di tre compositori di

20. Il manoscritto di Amsterdam fu compilato nel 1738 o forse alla fine del 1737, visto che l'esecuzione ebbe luogo il 7 gennaio 1738.

nazioni diverse: Agrell svedese-tedesco, Chinzer italiano e Temanza italiano, forse attivo in Olanda.

Dallo studio del manoscritto di Amsterdam risulta anche chiaro che alla fine del terzo decennio del Settecento la forma sonata non comportava ancora soluzioni univoche, ma piuttosto una collezione di procedimenti: abbiamo specificato quattro modi per iniziare la ripresa, perfino in un repertorio molto limitato come è di fatto quello del manoscritto. Sappiamo che nelle opere dei classici viennesi Haydn, Mozart e Beethoven la prima soluzione (col doppio ritorno) sarebbe diventata tipica, ma sappiamo anche che nelle opere di altri maestri, come ad esempio Boccherini e Clementi, le altre opzioni non erano state dimenticate. Dunque, l'evoluzione formale all'interno della forma sonata non terminò dopo la metà del secolo.

Non è sorprendente trovare forme binarie nei movimenti lenti e nei movimenti veloci finali, compresi qualche Menuetto o Tempo di Menuetto. La fuga nella sinfonia di Hupfeldt si può interpretare come una reminiscenza del concerto grosso della generazione anteriore.

Sembra tipico della fase iniziale di un genere il non applicare un singolo modello per la forma musicale. È una fase in cui i compositori cercano ancora il modo migliore per realizzare composizioni nel nuovo genere. La sinfonia degli anni Trenta del Settecento non fa eccezione a questa regola. Di fatto abbiamo incontrato due dimensioni secondo cui la forma musicale può essere soggetta a variazioni. La prima è la scelta fra la forma ritornello, usata normalmente nel concerto e anche nel concerto ripieno (uno degli antenati della sinfonia) e la forma sonata, derivata della forma binaria propria della sonata da camera, dei movimenti di danza e delle arie 'non col da capo'. La seconda dimensione riguarda il modo in cui la forma è stata declinata. La forma ritornello può essere realizzata in diversi modi, specie per ciò che concerne il numero di ritornelli, e così accade anche per la forma sonata, soprattutto in relazione a come viene formulata la ripresa. Forse il doppio ritorno è caratteristico per i movimenti in forma sonata di Sammartini e Brioschi, certamente non lo è per la sinfonia della prima ora in generale.

È appunto questa variazione formale a rendere così interessante l'esame delle sinfonie degli anni Trenta del Settecento, comprese le sei raccolte nel manoscritto di Amsterdam del 1738.

A radical change

Brioschi and the development of the symphonies of Johan Helmich Roman

di BERTIL VAN BOER

In the career of any professional composer of the eighteenth century there comes a time when one's training and musical style undergoes change, sometimes subtle over a span of time, sometimes more radical due to outside influence. Such changes are historically inevitable, for, unless forced to conform by circumstances such as a conservative patron or change in livelihood, the creative impulse is driven by the study of the musical style of others to discover new techniques, sounds, and styles. This is especially true during either popular fads or overall stylistic evolution, such as took place in Europe during the period 1730-1750. One only need note the examples of Georg Philipp Telemann, who 'retired' at the apex of his career in Hamburg around 1740, only to reinvent himself as a composer of the newly-emerging *Empfindsamkeit* barely five years later, or Georg Friedrich Handel, who, without appreciably changing his well-known musical style, nonetheless managed to develop and achieve success in a new genre, the English oratorio, after the failure of his Italian opera seria commercial empire due to the ballad opera around 1730. Finally, there are those who recognized the appearance of the new Classical style (defined in its broadest sense), championing it with a singular event, such as the seminal celebratory concert in Amsterdam to have been held on 7 January 1738 that was intended to introduce a plethora of works which we tentatively call symphonies by leading composers of the period or Charles Simon Favart's premiere of his opéra comique *Soliman II* in Paris in October of 1756 that set French popular opera on an exotic path away from the mundane 'nationalist' debates of the *querelle des bouffons*. It is within this progressive climate that the early development of the symphony in Lombardy and elsewhere occurred. It allowed composers such as Sammartini, Lampugnani, and Brioschi to flourish, achieving both an international audience and influencing composers elsewhere in Europe.

One of these who studied this newly developing musical style and genre was Swedish composer Johan Helmich Roman (1694-1758), and although the topic of this forum focuses upon the emerging Classical style as epitomized by the composers of Lombardy, it is through Roman that the musical and stylistic innovations may have been deliberately introduced into the north, creating a series of new works that mirrored developments in the south, thus mak-

ing Sweden one of the earliest centers of the new symphony.¹ While Antonio Brioschi in particular is a vital component of this development, the discussion must first take into account how Roman as a musician came to know the new style of music, as well as the situation in Sweden that made it possible for this style to take root, before addressing some specific musical parallels.

Roman was a well-trained and well-established composer, *Kapellmästare* at the court of Swedish King Fredrik I and his queen, Ulrika Eleonora, who was his patroness. As a young violinist, he was sent to England about 1714 to further his study in music and to make a name for himself. Although the two leading composers of the period resident there, Johann Pepusch (1667-1752) and Handel, normally did not accept pupils, Roman's first biographer, Abraham Sahlstedt noted in 1767 that he learned from both men.² It is unlikely that the Swede became a formal student, but rather studied informally during the course of his career as a musician. As a violinist – and one might note that the payroll of the Academy of Music (Handel's ensemble) list Roman in 1719 as one of the least-paid members – he participated in both opera and chamber music led by both. He also came into contact with Italian composers resident in London, probably including both Bononcini and Geminiani. By 1721 he had established himself as a career musician in London when he was recalled to Sweden by Fredrik I to help develop his sovereign's court orchestra. While Fredrik, a German from Hessen-Kassel 'elected' King following the death of childless Karl XII in 1718, himself remained uninterested in music, he directed Roman to build a musical establishment that was equal to any in Europe. Raiding the domains of his father, he brought a stream of musicians north to Stockholm, including Conrad Hurlebusch (1696-1765), who was given the post of *Kapellmästare* over Roman in 1725, although he left within a year. While German musicians (save for Hurlebusch) seemed to flourish in the north, the Italian members of the Hessian Kapelle were less adaptable, particularly since there was no theatre or opera. The castrato Momoletto (*aka* Michele Albertini, *ca* 1680-1740) visited in 1730, but left almost immediately, whether by his own volition or because no contract was offered is impossible to say. About 1732, the year when Fredrik finally succeeded to his position as Margrave of Hessen-Kassel, he persuaded or ordered the Kassel *Kapellmeister*, Fortunato Chelleri (1690-1757), to accept the post in Stockholm, only to have him also leave after only about a year, apparently due to the inclement climate. During this period, Roman was the stable musical force, writing compositions in the North German Baroque styles of his mentors for ceremonial occasions and commissions, such as that given by Russian ambassador Nikolai Golovin in 1728. His style in instrumental music conformed to that of the High Baroque, with extensive *Fortspinnung*, instrumentation with whatever the woodwinds

1. The major biographical sources for Roman are SAHLSTEDT 1767; VRETBLAD 1914 and BENGTSOON 1955. Studies on the development of the Swedish symphony are twofold: WALIN 1941, HEDWALL 1983.

2. SAHLSTEDT 1767, pp. 22-24.

required simply doubling the string parts, characteristic strict counterpoint and imitation, simple motivic thematic structures, and simple binary or ritornello forms (EX. 1). There is a certain generic quality of the music which, although well-composed, is reminiscent of his models, in particular Handel.



EX. 1. Johan Helmich Roman, *Golovinmusiken*, n. 19, mm. 15-18.³

In 1734, however, the environment changed, no doubt brought on by the failure of Fredrik to retain Chelleri. With no other prospects for creating an appropriate court musical establishment, he, no doubt strongly influenced by his music-loving queen, turned to Roman with the proposal that, in turn for having advanced him to full *Kapellmästare* in 1729, he was to reinvent and refocus the Hovkapell into a state ensemble. Therefore, according to Axel Leenberg, in 1734 he instructed Roman that the composer had «the responsibility to attempt to bring music into that state for which on solemn occasions the participants are able to answer the obligations that are necessary for our nation's honor, and in order for that purpose an orchestra ought to be maintained in practice, public concerts are therefore instituted».⁴ For Roman, who no doubt had much opportunity to consult with Chelleri on both the artistic and practical side of things, this was the opportunity which he had been seeking, although it is clear that the «public concerts», held in the *Riddarhussalen* in central Stockholm, had actually been open to the public during Lent since 1731.⁵ How this was to be accomplished was, however, another matter entirely. The series had heretofore been exclusively limited to sacred music, including Handel's *Brookes-Passion* and various anthems, but by 1734 it was expanded to begin in January and to include non-liturgical oratorios, such as Handel's

3. Source taken from the complete edition edited BENGSSON · FRYDÉN 1992. The original source orchestration is extremely generic, indicating only the actual parts arranged in order of register, but with no actual indications of instrumentation (e.g., primo, secondo, alto, basso). One presumes strings, but no doubt additional woodwind instruments were added.

4. LEENBERG 1734; see also JONSSON · IVARSDOTTER 1993, p. 43. Leenberg noted: «[Han hade] skyldighet at söka bringa Musiquen i det stand, hwarigenom den wid solenne tilfällen må behörigen swara emot de anstalter som då göras för vår Nations heder. Och som en Orquestre til den ändan bör standing hållas i öfning, så äro publice Concerter därföre anstälte».

5. See VRETBLAD 1918, pp. 21, 138-139.

Esther, in translation. If the required expansion of this series (and music in Stockholm in general) was to proceed, Roman knew that a radical change had to take place, although what that entailed was unclear at the outset.

In order to fulfill this, Roman was given leave to undertake a grand tour that was to last for two years.⁶ This pivotal journey was to be critical point in his career, one for which he was completely suited as a person. According to Sahlstedt, Roman not only had the professional skills and contacts to be able to absorb the latest musical developments elsewhere in Europe, he was also linguistically gifted, being fluent in English, French, Italian, and German, as well as «also understanding Latin so that he was able to read literature».⁷ Initially, he traveled to England and Germany, where he certainly renewed earlier friendships with Chelleri, Handel, and, according to Sahlstedt, Geminiani. He then traveled to France, where his curiosity about music theory was satisfied through meetings with Rameau and others. It was, however, the latter part of his tour that was his real goal, no doubt encouraged by his association with Chelleri and probably Geminiani, as well. In late 1736 he arrived in Italy, where he first took up residence in Rome at the home of the Swedish ambassador, Nils Bielke. Here, and in a visit to Naples, he was both introduced to the newly-developing instrumental styles of the ripieno concerto and symphony, and even tried his hand at simple compositions in the new style.⁸ He also formed friendships with, as Sahlstedt vaguely puts it, «many great masters», returning to Sweden in the summer of 1737 having visited

6. One might, of course, question how the active concert life in Stockholm was to have been maintained during this sabbatical, especially since Roman was such a vital part of it. Moreover, one might also question why Roman would be willing to go abroad for such an extended time, given his other obligations in Stockholm. According to Vretblad (VRETBLAD 1918, pp. 23-24), the reasons for the former were twofold; Roman's health took a turn for the worse following the death of his wife in 1734. The combination of illness and grief were no doubt difficult circumstances for the composer, and a journey abroad would have provided the cure needed to regain his personal focus. During his absence, the public concerts were led by Jakob Meyer (ca 1710-1760), a violinist in the *Hovkapell*, who also functioned as a composer. The bulk of the programs consisted of repetitions of various «Passions-Musiquen», although Meyer did perform occasional works, such as his *Taffelmusik* for the Queen's birthday in 1735 and an odd oratorio with the substantial title *Den til det falne Menniskio-Släktets upprättelse och återlösning Lidande och Korsfäste Guds Son Wår dyre Frälsare Jesus Christus I en Gudelig betraktelse förestäld* [That for the fallen race of mankind's enlightenment and redemption suffering and nailed to the cross God's son our precious Savior Jesus Christ, portrayed in a heavenly tableau]. Meyer's music appears to have vanished from the concert programs after Roman's return.

7. SAHLSTEDT 1767, p. 26. «Förstod äfven Latin, så at han kunde läsa en Auctor».

8. See VRETBLAD 1914, pp. 30, 149; BENGTSSON 1955, p. 235. In 1737 Bielke noted in a letter that Roman had composed a series of minuets for the Carnival, which were given at the Corsini palace. His judgement is simple: «everyone was delighted with them [*Alla war förtjust däröfver*]», and two years later he even commissioned Roman to write a second set of a dozen works. In Naples, he composed a two-movement sonata (inscribed «à Napoli»). See also JONSSON · IVARSDOTTER 1993, p. 46.

Padua, Florence, Bologna, and Venice, «where his excellent ability created for him associations and friendship with a Sartini, a Tartini, and many others».⁹ Not only did he form friendships with a plethora of Italian composers of note, he also gathered a huge collection of music with which to begin the transformation of the Stockholm Hovkapell. As Sahlstedt notes: «Our Roman traveled abroad as a great musician and came back home even greater: he had with him a collection of the most terrific pieces and now was in the position to fulfill his post of honor in the Swedish orchestra».¹⁰

The crux of the discussion regarding specific influence rests upon these lacunar statements. First, Sahlstedt's description is not all-encompassing in terms of either Roman's professional relationships or his itinerary. Although it is certain that he visited both Rome and Naples, places he stayed apparently for some length of time, the remaining cities seem more like a potential travel route than actual sojourns. The period of time between leaving Rome, sometime in early March, and returning to Sweden by way of Vienna, Munich, and Dresden in late June, a journey normally taking at the most about eight weeks during that time of year, still leaves around two months to have been spent traveling in Italy, time enough to visit more places than those noted in Sahlstedt's description. Second, the biographer's mention of composers Roman met is equally vague: most are simple lumped together as anonymous «great masters», and of the two called by name, a misspelling or typographical error has crept into the monograph. Giuseppe Tartini, the famous violinist, is of course self-evident, but there are no composers who can be identified as «Sartini».¹¹ It seems clear, given the important composers resident in Italy during the

9. See SAHLSTEDT 1767, p. 18. The «flere store Mästare» are unidentified. Sahlstedt's description of the cities visited conclude with «där hans utmärkta skicklighet skaffade honom umgänge och vänskap med en Sartini, en Tartini, och flere».

10. *Ibidem*, p. 19. «Vår Roman reste ut såsom stor Musicus, och kom större hem igen: han hade med sig en samling af de härligaste Musicalier, och war nu i stand at uppfylla sit äreställe i den Swenska Orchestren». The Swedish court protocols (Stockholm, Riksarkivet) for 1738 have the following note: «Capellm[ästaren] Joh. Helm. Roman bekommit sen ersättning af besparingsmedlen vid hofcassan för redan förut inköpta musicalier till hofcapellet [Kapellmästare Johan Helmich Roman has received his reimbursement of costs from the exchequer for the already purchased music for the Hovkapell]». This meant that his collection became state property, hence its preservation until modern times in the state libraries.

11. VRETBLAD 1914, p. 30 quotes Cronhamn with an expanded list, including «Benchini» (*recte* Pietro Paolo Bencini, ca 1670-1755), «Giovannini» (possibly violinist Pietro Giovannini [d. 1782], which Cronhamn and subsequently Norlind reduce to «Giovanni»; Giovannini spent time in the 1740s in Germany and England), «Montanaro» (*recte* Antonio Maria Montanari, 1676-1737), Niccolò Pasquali (ca 1718-1757), and Giuseppe Maria Orlandini (1685-1750). It is clear that even the contemporaneous account seems flawed. For example, the Swedish composer certainly met Antonio Lotti (1667-1740) in Bologna, since he later expressed admiration for this composer's work on hymns, and yet no mention is made of him by either Sahlstedt or Cronhamn. Vretblad too was puzzled by the name «Sartini», but preferred to interpret it as Neapolitan composer Domenico Sarri

period, that this name should probably be read «Martini» instead. Only two men seem logically identifiable: Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784) or Giovanni Battista Sammartini (*ca* 1701-1775). The former is, of course, a possibility, given that Sahlstedt mentions Bologna as a city visited. Roman would certainly have had an interest in Padre Martini's collection of music, which in 1737 had already become somewhat well-known and substantial (though not a tithe of what it was to become over the next four decades). There are, however, circumstances that mitigate against this identification. Martini was relatively young in terms of his own compositional work, having published his first piece, a litany, only three years previously. As a symphonist, *i.e.* as an innovator in a newly-emerging form, he had written in all probability only a single work (with obligato horns) by 1737, and therefore was hardly on the cutting edge of the genre; the remainder of his twenty works would not be composed until about 1750 at the earliest. Indeed, this work in F major shows all of the trademarks of the Milanese style of his colleague Sammartini. As *ex. 2* shows, it seems more derivative rather than innovative in the pedestrian sequences, the lack of inventiveness in thematic material, and the homophonic, triadic part-writing. While Roman may have indeed met Padre Martini in Bologna – and there is no reason to deny the possibility – his quest for a new creative musical style would have been replaced by a more reasoned and theoretical discussion; any musical interaction would have been serendipitous rather than calculated due to Martini's lack of reputation as a composer at that particular time. It is therefore logical that Roman's change in his compositional style and his new focus on the symphony were almost certainly not the result of any putative meeting with Padre Martini in Bologna, and therefore the mysterious «Sartini» is unlikely to have been identified with this composer-cleric at this early stage in his career.



EX. 2. Giovanni Battista Martini, Symphony in F major, Mvt. 1, mm. 1-6.

(1679-1744) on the basis that one work by him found its way into Roman's collection of hymns. This, however, seems unlikely, especially given the slim evidence and the fact that Sarri was a popular composer of intermezzi and operas, hardly favorite genres of the Swede. Only one other real central Italian alternative exists, Giuseppe Saratelli (*d.* 1762), a violinist and composer, who was not well-known.

A more logical solution to the «Sartini» problem is that Roman traveled to and spent time in and around Milan, meaning that this person should be identified as Sammartini.¹² No documentary evidence has been found for this, of course, but there exists circumstantial evidence for a visit to Lombardy by Roman, even though it is not mentioned in his posthumous itinerary. First, Sammartini's brother, Giuseppe Sammartini (1695-1750), was a prominent figure in London during this period, having been appointed as household musician to the Prince of Wales. Since it was Roman's object to meet the most prominent musicians in London, it would only seem natural that Sammartini would be among those, as he had a high reputation as a composer and traveled in the same musical circles as Händel and others who Roman did meet. This would have provided a logical introduction to his Milanese brother, once Sammartini learned that the Swede was going on to Italy. Second, it is clearly documented that one of the main objectives Roman had was to obtain the latest music for Stockholm; primarily newly emerging genres that would achieve Leenberg's objectives noted earlier. As it happens, there exists a remarkably rich collection of early symphonies by Sammartini, Brioschi, Lampugnani, *et al.* which seem to be datable to the period around 1740 and were clearly used in the public concerts led by Roman and his pupil Per Brant in Stockholm, demonstrating that these composers were especially popular. Beginning on 27 October 1744, the *Riddarhuskonserter* regularly featured «*Instrumenter* (i.e. chamber works), *concerter* (concertos), *solo* (probably sonatas) *och Simphonier*», although individual works are not actually named for another two decades, and only then sporadically until the 1770s.¹³ Third, one of Roman's principal interests was how sacred music ought to be 'translated' into Swedish, for which he particularly took pains to do a comparative linguistic study. As Swedish and Italian (and here one must also include post-Trent Italianized Latin) are the two most singable languages by virtue of their soft consonants and vowel placement, as well as the lyrical flow of text, he would certainly have been aware of attempts by Sammartini and others to recreate non-liturgical sacred music in the vernacular and adapting the new, less severely contrapuntal style.¹⁴ Finally, from the standpoint of reputation, Roman could not have been unaware

12. This would obviously mean that «Sartini» is a linguistic contraction made from incomplete or misunderstood notes, and that it should probably have read «S[amm]artini». Sammartini is also known to have been designated in sources as «St. Martino» (a form he signed himself), «Martino/Martini», *etc.* See JENKINS · CHURGIN, 1976, p. 31.

13. See VRETBAD 1918, p. 143. An earlier concert held on 2 May 1740 indicates «Vocal- och Instr. Musique» performed by a twenty-five piece orchestra, but the details on genres is lacking. Composers but not individual titles begin appearing in earnest in 1759, with actual program content almost a decade later. Ironically, on 30 May 1767 a selection of Roman's instrumental (and sacred) works was performed at a memorial concert.

14. The quintessential work of this is, of course, Pergolesi's *Stabat mater*, which was performed beginning in the 1740s regularly in Stockholm. This is one popular work that is written in the new emotional style that Roman clearly brought back with him among his collection; one that was eminently suitable for Lenten concerts. But he also retrieved

of the existence of a group of progressive composers in and around Milan, whose works were at the forefront of the new style and the development of the symphony, then emerging as a popular and independent genre. Since this awareness of the latest styles, genres, and trends was one of his main goals on his travels, to have avoided Milan, as the cursory travel route would indicate, would have left a void that Roman, a careful and thorough student of music, would not have tolerated. In short, to have left out Milan on his itinerary would have been a major *faux pas*, given his objectives, and although specific documentation is absent, it is logical to suggest that there was time, motive, and opportunity for him to have come to Lombardy, probably in early April of 1737. Although speculative, this suggestion seems to be substantiated by Roman's own abrupt stylistic changes in his instrumental music, which in turn could only have come from a thorough study of the new symphonic style developed by the Milanese composers.

Of course, until now the name of Antonio Brioschi has been absent almost entirely from this study. There is no documentary evidence whatsoever to link him personally with Roman, although it probably would be impossible for them not to have met if Roman did indeed visit Lombardy in the spring of 1737. As noted earlier, Roman was nothing else if not thorough in achieving his goals, which, to reiterate, were to study the latest trends, meet prominent and progressive colleagues, and collect as much of their music as he could. With regard to the last, the fact remains that there exists a collection of both early manuscripts and printed parts of Brioschi's symphonies in Stockholm; according to Stig Walin, seven appear in manuscript score (some in multiple copies), several more exist without or with a spurious attribution, and both editions (Op. 1 published in 1741-1742 by Le Clerc and Boivin and the Op. 2 by Maupetit both in Paris) were purchased, probably by either Roman or Brant once they appeared.¹⁵ Given the dearth of biographical data about Brioschi

the double-chorus *Dixit Dominus* by Neapolitan composer, Leonardo Leo (1694-1744), which he then recomposed with new Swedish text. See BENGTTSSON 1958.

15. See WALIN 1941, p. 361; HEDWALL 1983, pp. 35-36. These include two symphonies in B-flat major, and one each in A, F, G, E, and E-flat. Other manuscript/printed copies of works can be found at the Stifts- och Landesbibliotek in Skara and among the Wenster collection at the university library in Lund. The former are a bequest from a noble landowner (Patrik Ahlströmer) and were probably not produced at the monastery at Skara, while the latter were purchased by Friedrik Wenster, one of the *director musices* of the university who assiduously collected the most popular pieces for the local orchestra. For example, of the twenty orchestral works attributed to Chelleri (entitled *suite*, *partita*, or *sinfonia*), all save for one is in the Wenster collection in Lund (with some copies in the other university town, Uppsala); two of these are actually by Brioschi, indicating that the collector was unconcerned about accurate authorship. The prints were part of a steady stream of published music (mostly in parts) that were sent to Stockholm from about 1738 onwards by the Swedish ambassador as part of his official duties in Paris. In all, there are about 70 scores of Brioschi symphonies in Swedish libraries (all listed in RISM), according to information provided by Matthias Lundberg of Statens Musiksamlingar, Stockholm.

himself, Vanni Moretto has suggested «slightly audaciously» that, due to the obvious international popularity of his symphonies in Paris (where a number of works are among the *Fonds Blancheton* collection) and elsewhere, Brioschi may have traveled as far afield as Stockholm.¹⁶ While this is an intriguing suggestion, no more can be stated beyond this at present without some documentation, but it is more reasonable to suggest that a better and more logical target of opportunity would have been Roman's visit to Italy.¹⁷

Such dearth of biographical data fails, however, to deny the fact that Roman did know about and was influenced by Brioschi; more indeed than he may have been by his colleague Sammartini, at least with respect to the newly-emerging symphony. To understand this, it is necessary to point out specific stylistic comparisons between the three composers, based upon three criteria: stylistic trademarks, instrumentation and part writing, and formal considerations. Admittedly, this is an imprecise method, given that much work still needs to be done on a broader basis to define the stylistic development of the Milanese symphony during the period, not to mention further research into the development of Roman's style and that of the rest of his colleagues in Sweden. There is, however, a body of circumstantial musical evidence that provides at least a tentative point of stylistic confluence, enough so that the likelihood of contact becomes more plausible.

To begin this discussion, it is first necessary to outline briefly the development of Roman into one of the most active composers of symphonies in northern Europe.¹⁸ Although earlier scholars such as Vretblad, Bengtsson, and Hedwall were convinced that, because only a single symphony by Roman is dated on the autograph, a chronological order was difficult or impossible to determine, recent studies have shown a progressive stylistic development that allows for a logical chronological sequence to be developed.¹⁹ This groups Roman's works into three unequal periods, dated pre-grand tour (*i.e.*,

16. See MORETTO 2006. The leading essay in this booklet to the recording by Sarah Mandel-Yehuda makes no such claim. Moretto's further statement that Brioschi may have influenced later Swedish composers, such as Joseph Martin Kraus (1756-1792), seems less supportable, either stylistically or evidentially.

17. It is not known whether Brioschi ever even left Lombardy; given the dearth of any ancillary evidence whatsoever of Brioschi as a violinist, which he certainly was, or the usual broadsides, announcements, or programs from a tour such as one finds for his compatriots such as Vivaldi or Chelleri.

18. Both WALIN 1941, pp. 320-321 and HEDWALL 1983, p. 26 note that Roman was by far the most prolific composer of the genre north of Germany during the entire eighteenth century. The closest competitors are his later successor Joseph Martin Kraus (1756-1792) with 18 surviving of about 25 symphonies and Johann Ernst Hartmann (1726-1793) of Denmark, who may have written as many as 20 symphonies, of which only 4 survive. The remaining composer living and working in Scandinavia wrote generally 10 or less.

19. See BOER 1997, pp. 471-500. The use of comparative stylistic evidence demonstrates a distinctive stylistic development that in turn allows for a more plausible reconstruction of the chronology, even if specific data is lacking.

up to 1734), for the next eight years immediately following when he indulged in a period of generic experimentation presumably under the influence of the stimuli he received abroad (1737-1745), and a period of full maturity (1746-1758) during which the genre and form are solidified in flurry of compositional activity. To further support this periodization, local circumstances must also be taken into account, as these had an impact upon Roman's musical composition. Right up to the moment he left on his grand tour, for example, he was little different than any other late Baroque *Kapellmeister*, writing mostly ceremonial music for the court or a plethora of occasional pieces for performance in both a public and chamber setting. Given that the public concerts were focused at this period on sacred music, as was appropriate for their season during Lent, arrangements of larger pieces, such as Handel's *Brookes-Passion*, were also made.²⁰ Upon his return in 1737, however, Roman immediately began to insinuate the material brought back from his travels into the concerts, public and private, even though he probably considered that his own work needed further experimentation before adopting the new styles he found abroad. His own personal and professional circumstances were in flux during these years, however. In July of 1738 he married seventeen year old Marie Elisabet Baumgart (his second wife) ostensibly to provide care for the children he had by his late first wife who had died in 1734. This meant a new domestic situation that made other demands on his time. In 1741 his patroness, Ulrika Eleonora, passed away, and shortly thereafter a new crown prince, Adolf Fredrik of Holstein-Gottorp (married in 1744 to Louisa Ulrika, the sister of Prussia's Frederick the Great) was elected. This brought to Stockholm a rival ensemble led by Danish-German composer Henrik Philip Johnsen (1717-1779), and along with it a plethora of new musicians, some of whom began to hold «Musikaliske Akademi[en]» at the Rådhus as early as 1743.²¹ This in turn caused Roman to go into debt to salvage his own series, the implication being that they were providing music that his ensemble was not and, moreover, that this was of a more modern type. This rivalry in turn caused Roman to ask for an ever-increasing amount of music be purchased for the Hovkapell, including the latest symphonies by his friend and Nürnberg colleague, Johann Agrell (1701-1765), and the Brioschi published sets noted earlier, thus providing a new repertory in order to compete with his rival. To set the Hovkapell apart, however, he felt a need for renewed compositional activity that included both works in the

20. See VRETLAD 1918, pp. 21-23. Of course, the otherwise generic description of public and chamber works, something which of course composers continued to produce throughout the century, needs explanation. In this instance, it generally means pedagogical works for the violin (and other instruments; in the case of the former, his *Assaggi*), trio sonatas, suites (generally for string orchestra), concertos in the Vivaldian manner, and the occasional vocal work (individual arias and such). Elsewhere in Europe much of this would have been meant for publication, but Roman had little access to publishers in Sweden, so much remained circulating in manuscript. Virtually none of his music was known outside of the country for this very reason.

21. *Ibidem*, p. 24.

new genre and a stylistic make-over. Finally, he began to feel the effects of the onset of deafness, which in turn created further personal difficulties.

This state of flux during the last period was, of course, the driving force behind Roman's change to a more modern style at a rapid rate, but the actual development occurred much earlier as an immediate legacy of his visit to Italy. During the six or seven years of transition prior to the arrival of his competitors, there is stylistic evidence in the seven works written during this period that Roman sought to clarify his own musical style based on what he had learned there. First, like the Milanese, his generic nomenclature was uncertain; these pieces are variously (and sometimes doubly) titled suite, sinfonia, overture, or sonata. The best example is the «Sinfonia overo Suite» in E major (BeRI 3), probably the first to be composed after his return from Stockholm when his travels were still fresh in his mind. The suite-like character is found in the use of a five-movement format and remnants of Baroque suite order; a French Baroque *Entrée* replete with dotted rhythms, then a contrapuntal movement followed by a series of stylized dances. The modern elements, however, are also apparent; a hybrid combination of two fast movements flanking a slow central movement, effectively reducing the five to tempo-linked three, the use of homophony and contrasting themes or motives throughout with equally contrasting use of sequences, and a predominate use of binary form, even in the second contrapuntal movement. Comparing this work with ones written prior to his grand tour, the Italian/Milanese influence is unmistakable (ex. 3a). It is especially instructive to compare this work with Brioschi's Symphony in E-flat major from about 1734 or earlier. Here one finds the same sorts stylistic elements, such as lively rhythmic fluctuations, insertions of unison moments, and Lombardic rhythms. While most of these are indeed generic and a specific point of congruity cannot be drawn to indicate specific influence of the Brioschi work on that of Roman, it is clear in comparison with the music Roman's earlier period that this is a pivotal moment that links both Roman's own North German Baroque past with a new genre with which he was still becoming familiar and, even though the orchestration remains sparse – only three-part – there is an attempt to infuse this work with both rhythms and textures from the Italian north (ex. 3b).

Within a year, two *Sonatas overo Sinfonias à 3* for two violins and basso begin to discard the extraneous movements (reducing them from five to four), as well as avoiding any static counterpoint; these are all now in binary form, and all use motivic and rhythmic contrast as their principal thematic structure. These are clearly in imitation of both the Sammartini and Brioschi three-part symphonies, and there is some indication that a viola part to double the bass may have been added on occasion.²² Bengtsson noted that he perceived

22. These works (both in manuscript in Stockholm, Statens Musiksamlingar, OD-SV-R) are clearly orchestral, not chamber works; one (BeRI 102 in B-flat major) even implies a viola part, added at the octave to the bass. There are also two copies apparently of the second violin part.

a) Allegro

b) Vivace

EX. 3. a) Johan Helmich Roman, Symphony in E major (BeRI 3), Mvt. 5, mm. 1-12
 b) Antonio Brioschi, Symphony in E-flat major, Mvt. 3, mm. 1-6.

that these works all prove Roman was undergoing an evolution of style, one that could only have been the direct result of his Italian journey.²³

This, of course, does not prove conclusively Roman owed a specific debt to Brioschi alone. To view more relevant proof, it is necessary to compare Brioschi works that Roman was known to have performed repeatedly, and for which sometimes multiple sources exist in Sweden. Fortunately, several works fit this description, with one in particular, a Symphony in B-flat major dating from about 1741 and having a substantial number of sources; there are manuscripts from both the *Utile dulci* Society, Roman's own collection, the Ahlströmer collection (two copies, one at Skara and the other in Stockholm), and in Cederhamn's published collection (from Paris in a series entitled *xii Ouverture e sinfonie da diversi*, op. 3, which also include works by Agrell), indicating this particular work's popularity. Moreover, it is also found in the Fonds Blancheton as well as in Ancona in Italy, giving it an international scope.²⁴ It is known from ancillary indications that this work was performed

23. See BENGTTSSON 1955, p. 405 and BOER 1997, pp. 484-485.

24. According to Mandel-Yehuda, an anonymous source entitled «Concerto» also exists at the Library of Congress, Music Division, in Washington, DC (Case M 1104.B75s48). See MANDEL-YEHUDA 1998, p. 58.

a) Allegro assai

b)

EX. 4. Antonio Brioschi, Symphony in B-flat, Mvt. 1, a) mm. 1-6; b) mm. 16-20.

often, probably beginning in the 1740s by the Hovkapell, and subsequently on into the 1770s when the *Utile dulci* Society became the main 'rival' public concert series. When compared with Roman's own symphonies of this period, some of the compositional techniques and style are strikingly similar – and in some ways differing in many small details stylistically from similar works by Sammartini – demonstrating that Brioschi may have been Roman's specific model within the Milanese School itself.

Space, of course, does not permit the thorough and exhaustive comparative study necessary to be able to draw conclusions regarding this influence in detail. Nonetheless, several stylistic examples drawn from two Roman Symphonies, in B-flat major (BeRI 11) and D major (BeRI 24), both probably among the first of the works dating from the period 1740-1745, may be useful in demonstrating that such parallels are both logical and conclusive. On a macroscopic level, both the Roman works, as well as Brioschi's symphony, are in three movements of a typical Italian fast-slow-fast *sinfonia* pattern. They are scored for four-part strings, generally with an independent viola line that fulfills a particular harmonic function of filling out the chords or stabilizing the harmony whenever the bass line is moving in contrary motion – and sometimes doubling the latter when necessary for support. Finally, all have first movements in a rounded binary form, with two somewhat contrasting motivic-thematic sections in the first part, some simple sequencing of material in the B section, and a more or less full reprise concluding the work. If one looks at Brioschi's opening A section, one notices a number of interesting items; first the first and second violins have somewhat independent, though

complementary, lines that fit together, often with the viola supporting the second violins (EX. 4a). Transitions to cadences and to the B section are often briefly homophonic, and textures are often quite changeable; for instance the threefold hammerstroke of the final motivic statement (here as V/V chords in the first violins with the V7 in the seconds) leads into a two-voice half cadence and full 4-part concluding statement (EX. 4b).

This sort of linear writing occurs frequently in Brioschi, indicating his own use of the aural capabilities of his ensemble placement, with the firsts and seconds opposite (and thus not subordinate), with the violas often apparently close to the seconds (and thus supporting them at times texturally), and the continuo group placed in the center. Though the Roman symphony begins rather differently with the three hammerstrokes, there is a similar parallel in the transitionary section, which in both consists of sequential development primary theme material as imitative episodes, all the while maintaining a distinctly linear compositional style (EX. 5).



EX. 5. Roman, Symphony in D, Mvt. 1, mm. 9-12.

The second movements also show distinct similarities in terms of compositional technique and stylistic elements. The Brioschi symphony is a slow 3/4 minuet in the relative minor key, characterized by two-bar motivic units with accentuation (often in conjunction with large registral leaps). Indeed, the use of octave cadential punctuation, six-chord harmonies, and often close suspensions make this a striking musical movement, filled with musical surprises, even as it moves at a stately pace (EX. 6a). One finds an interesting parallel in the slow movement of the Roman D major symphony. While it is in a major key and contains more triadic harmony, it opens with the same accentuation, uses the same sort of six-chord harmonies for interest (and in a parallel place within the movement), includes Lombardic rhythms as well as sustained ostinati, and finally includes surprising musical turns, such as the appended cadential colophon at the end of the first section.

The third movement of the Brioschi is a binary form characterized by suspensions and a unison cadence. The B section moves into the relative minor and is based upon a repetition of A material, leading to another unison cadence, after which a recapitulation of sorts occurs. While this is reminiscent of a median stage between ritornello and binary forms, the contrasts favor the

a) Largo staccato



b) Lento



EX. 6. a) Brioschi, Symphony in B-flat major, Mvt. 2, mm. 1-7

b) Roman, Symphony in B-flat major, Mvt. 2, mm. 1-8.



EX. 7. Brioschi, Symphony in B-flat major, Mvt. 3, mm. 23-30.

latter, even though the consistent use of thematic material shows affinities with the former (EX. 7).

Neither of the two symphonies by Roman shows any similarity with this somewhat anachronistic-sounding finale, although the work in B-flat does conclude with a Neapolitan *villanella*, reinforcing its Italian roots (albeit from the south, not the north of Italy; see EX. 8). This implies that, if this particular Brioschi symphony was used by Roman as a model, he found the old-fashioned finale too limited for his taste, choosing instead either a more appropriate reminiscence of his Italian visit (e.g., something exotic for his audiences) or a traditional homophonic movement, even though there is an echo of the second movement in the accented pairs in mm. 5-6. Perhaps more pertinent



EX. 8. Roman, Symphony in D major, Mvt. 3, mm. 1-8.

in terms of influence on third movement form here would be a later Brioschi Symphony in G major, also found in several Stockholm sources, which mirrors the more stylized dance finales often used by Roman elsewhere.

There is, of course, one comparison missing from this study so far; the symphonies of Sammartini, which Roman also performed occasionally and certainly used as a model. This will be a fruitful avenue of future study, particularly if the suggestion made earlier that this Milanese composer is to be identified with the mysterious «Sartini» of Sahlstedt's list of composers with whom Roman was friends during his Italian tour. A cursory comparison of compositions by Sammartini written about this same time, however, notes that Roman is far more linear in much of his compositional style, a trait more closely related to Brioschi and probably more in tune with Roman's own style, than the more homophonic works that generally characterize Sammartini. Moreover, Roman long resisted the additional orchestration (woodwinds and horns) that seem to become more common in those Sammartini works of the 1740s and 1750s; the Swede was cautious and reluctant to introduce these into his symphonies at all, preferring the more subtle textures of his strings alone, in keeping with Brioschi, whose works are almost entirely for this instrumentation.²⁵

Finally, Sammartini seems to have been performed less in Stockholm than Brioschi, whose works were apparently better known and, judging from the heavy use of the extant parts, more popular. This seems at least to indicate a preference, although there is no real documentary evidence to support this. As for Roman, his final period of creativity does certainly include other influences; for example, Franz Xavier Richter's unique formal structure, homophonic episodes separated by various types of suspensions, first popularized in 1744 with a published set of twelve symphonies with Duter, Boivin and Le

25. This does not mean, of course, that winds and brass were not available to Roman in Sweden. The early Baroque suite-like Overtures, as well as works from the 1740s such as the *Drottningholmsmusik* of 1744, contain idiomatic parts for flutes, oboes, bassoons, horns, and the trumpet/timpani pairing. One must assume, therefore, that Roman deliberately chose his strings only approach rather than being forced to use it by necessity.

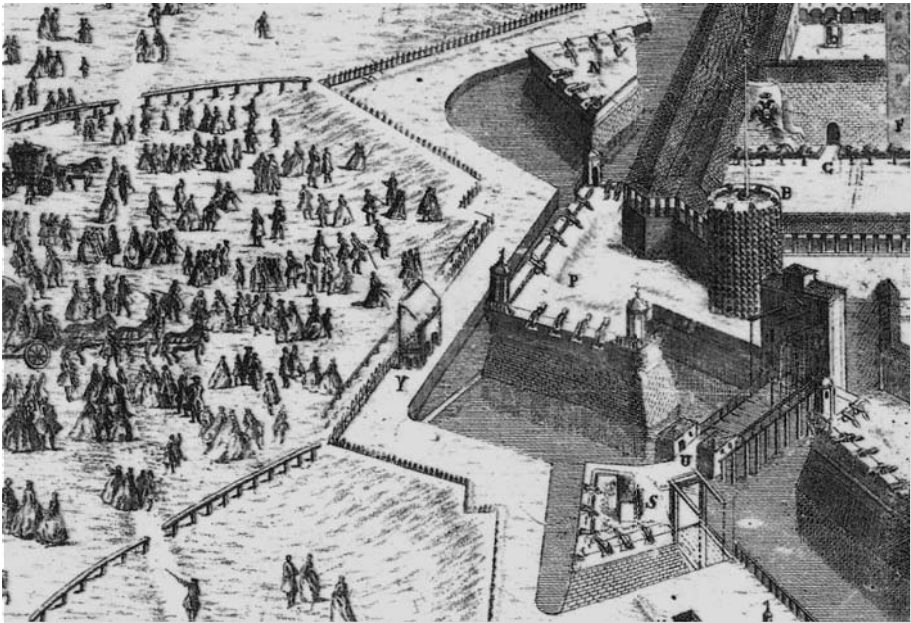
Clerc in Paris, finds resonance in a number of later first movements by Roman.²⁶ Richter's interest in the Siciliano second movements in this set begins to appear in Roman about this same time, as well. But it seems clear that Roman's principal influence on his own stylistic recreation as a *galant* composer remained the Milanese composers.

The specific points of comparison of course avoids the more general discussion of immediate cross influences that regularly occurred among the composers active in Lombardy during this period, as has been shown both by Churgin and Mandel-Yehuda, which in turn affected each composer's own compositional development during the crucial period 1730-1750, particularly since each apparently borrowed from one another.²⁷ But for Roman, forced to re-invent himself in distant Sweden in the face of a new (foreign) musical rivalry, the choice to develop along a path he pursued after his musical awakening in Italy through imitation and adaptation of the Milanese symphony was the only one he was able to accomplish on his own terms. Whether from the copies of pieces he brought back with him or their augmentation through further purchases over the years 1740-1745, Roman was no doubt aware that these models, particularly the works of Brioschi, conformed with his own compositional proclivities, as well as providing an anodyne to the 'new' music of his competitor, Johnsen. It is telling that, once Roman had begun his last and most innovative series of nineteen works, Johnsen, whose style reflected more North German origins, failed to compete, writing only two symphonies of far lesser quality.²⁸ This fact alone secured Roman's position as Sweden's leading composer of symphonies until the Gustavian period, as well as promoting and developing a popular musical genre in the far north. This was, in the final reckoning, a direct result of his fleeting visit to and later thorough study of his Milanese colleagues, no doubt with Antonio Brioschi at the forefront.

26. These have been published in part in editions by Allan Badley with Artaria Editions from New Zealand, and at least two are available in score in BOER 1985, pp. 1-29. These works are the Symphony in B-flat major and the Symphony in F major, the latter of which was imitated by Roman about 1748 or thereabouts. See BOER 1997, pp. 490-493.

27. See JENKINS · CHURGIN 1967, pp. 21-27 and MANDEL-YEHUDA 1998, p. XI.

28. See HEDWALL 1983, p. 42. Hedwall states specifically: «A certain difference in quality can be noticed between these two works, even if they are close together stylistically». A comparison of the scores, however, demonstrates that they are so close thematically that they may well have been written at the same time. In any case, the pair constitutes the sole examples of the genre written by Johnsen, and his younger contemporary, Ferdinand Zellbell the Younger (1719-1780), who wrote six or seven symphonies, did not begin his career until the 1750s, about the same time as a nobleman amateur, Arvid Niklas von Höpkin (1710-1778), who managed to write only two, both single-movement old-fashioned church symphonies.



Particolare dell'incisione di Marcantonio Dal Re del 1751 raffigurante alcune feste date al Castello di Milano (*v. supra* p. 16). Al centro («Y») è il gazebo per l'orchestra destinato alle «sinfonie della sera». I passanti presenti per assistere al concerto si devono intendere sovradimensionati rispetto alle proporzioni della copertura dell'orchestra (più probabilmente da relazionarsi al castello) dove sembra riconoscersi una struttura sopraelevata poggiante su archi e un tetto spiovente atto a favorire la diffusione del suono.

Strumenti e strumentisti nella Milano di metà Settecento

di RENATO MEUCCI

Sebbene i contenuti di questo scritto non abbiano diretta attinenza con l'attività musicale di Antonio Brioschi e abbraccino anzi un periodo di tempo che supera quello della sua esistenza, giungendo fino agli anni della permanenza di Mozart a Milano, ne ho proposto comunque l'inclusione in questa sede in quanto i dati qui esposti si riferiscono al 'contesto' in cui il nostro compositore si trovò a operare, e non pare anzi improbabile che alcuni dei fatti qui discussi e dei rispettivi protagonisti, in particolare per quanto esposto nella prima parte del testo, lo abbiano avuto persino come testimone diretto.

Tali eventi danno riscontro del fervido ambiente nel quale si sviluppò a Milano quella singolare fioritura di musica strumentale di cui lo stesso Brioschi fu coprotagonista accanto ad altri compositori e ai due più famosi esponenti della dinastia Sammartini, Giovanni Battista e suo fratello Giuseppe, interpreti sommi di quella stagione, il primo come compositore, l'altro come oboista (per entrambi si trattava comunque di un ruolo intercambiabile).

È da ritenere difatti che una maturazione musicale come quella appena menzionata non si sia potuta verificare senza un ambiente produttivo adeguato a farle da cornice, ambiente evidentemente legato alla rinascita economica e culturale di Milano sul finire della lunga dominazione spagnola e alle soglie della nuova reggenza austriaca, conseguenza della spartizione imposta dalla Guerra di successione spagnola. La città lombarda riconquistava di fatto un ruolo di crescente importanza in quanto centro economico e commerciale, nel mentre si riappropriava anche dell'antico prestigio di capitale culturale, non da ultimo in campo musicale.

In questa temperie si inserisce anche l'attività di un manipolo di costruttori di strumenti musicali, alcuni dei quali di statura primaria, su cui sono emerse di recente notizie inedite, in gran parte dovute a ricerche d'archivio, che gettano nuova luce su quel contesto produttivo particolarmente fecondo che attornì appunto i compositori e gli strumentisti milanesi del XVIII secolo.

La più interessante tra le nuove acquisizioni documentarie è senz'altro rappresentata dalla scoperta dei principali dati biografici di Giovanni Maria Anciu-ti, lo «Stradivari degli strumenti a fiato», come è stato chiamato, del quale conoscevamo finora una trentina di strumenti musicali di magistrale fattura, quasi tutti oboi e flauti firmati e spesso datati, ma non una sola notizia biografica.

L'abilità nell'indagine archivistica di Cinzia Meroni, supportata dalla consumata competenza di Francesco Carreras, hanno però finalmente permesso di aprire un varco nella vicenda personale di questo grande artefice, di cui apprendiamo ora non solo gli estremi anagrafici (Forni di Sopra, Udine, 1674 · Milano, 1744), ma anche molti altri particolari biografici, in primo luogo i suoi stretti rapporti con Venezia e la possibilità che egli si sia formato artigianalmente proprio nella città lagunare.¹ Ciononostante, nell'arco di tempo compreso tra il 1694 e il 1699, Anciuti decise di trasferirsi a Milano, dove continuò la sua attività produttiva per tutto il resto della vita.

A tale riguardo appare significativa una testimonianza dovuta a Vincenzo Coronelli (1650-1718), autore di una celebre guida di Venezia pubblicata per la prima volta nel 1697, e poi più volte riedita fino al 1744, in cui si afferma – ma solo nelle edizioni del 1706 e del 1712 – che «per provvedersi *des obois*, e d'altri stromenti da fiato, non bisogna partirsi da Milano».² Il fatto che questo commento compaia esclusivamente nelle suddette edizioni del 1706 e del 1712, mentre è omissso in quelle precedenti e successive, si dimostra particolarmente eloquente in quanto coincidente – come hanno giustamente rimarcato i due ricercatori – con gli anni in cui Anciuti conquistò una reputazione incontrastata (risalgono a quello stesso periodo alcuni documenti d'archivio che certificano l'acquisto a Milano di strumenti a fiato ordinati da Venezia).³

Carreras e Meroni si domandano dunque come mai lo stesso Anciuti abbia avvertito la necessità di trasferirsi a Milano, dal momento che nella fiorente e «musicalissima» città lagunare erano allora attivi alcuni tra i più celebri strumentisti a fiato contemporanei. E al riguardo avanzano un'ipotesi certamente plausibile, il fatto che egli possa aver temuto o effettivamente subito le anghezie delle potenti corporazioni veneziane, le quali cercavano con ogni mezzo di aggregare e sottomettere ai rispettivi regolamenti – che prevedevano tra l'altro forti restrizioni all'iniziativa individuale dei propri affiliati – anche i migliori e più creativi artigiani, sottoponendoli a continue vessazioni e a frequenti dazioni di denaro.⁴

Le evidenze documentarie rintracciate dai due studiosi riguardo ai rapporti che Anciuti continuò comunque a mantenere con Venezia, corroborano inoltre l'ipotesi che tale trasferimento a Milano – dove, per inciso, il suo nome non appare mai nei documenti delle corporazioni e delle organizzazioni commerciali dell'epoca – fosse avvenuto al seguito di una qualche prestigiosa autorità politica o militare veneziana, il che spiegherebbe la consuetudine da parte del nostro artefice di marchiare i propri strumenti con l'icona del leone alato di San Marco, consuetudine conservata per l'intera sua carriera.⁵

1. CARRERAS · MERONI 2008: il riferimento alla possibile formazione veneziana è alle pp. 191 e 199-200.

2. CORONELLI 1706 (34^a ed.), p. 21; la stessa citazione compare nella 35^a ed. del 1712.

3. CARRERAS · MERONI 2008, p. 199.

4. *Ibidem*, p. 200.

5. MEUCCI 2007; l'univocità dei marchi di Anciuti è discussa a p. 208.

Vorrei inoltre ribadire l'ipotesi, a suo tempo già proposta, che tale inusuale spostamento abbia avuto un'altra motivazione precipua e circostanziata, come quella che poteva venire dalla presenza a Milano in quegli anni di Aléxis de Saint Martin, oboista ma anche costruttore di questi strumenti, e dei suoi due figli citati, Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini.⁶ Questa presenza mi sembra poter additare un possibile e fruttuoso contesto di collaborazione, in particolare con Giuseppe Sammartini, il quale non solo può essere stato in stretti rapporti personali con Anciuti, ma anche il possibile destinatario di quel gioiello strumentale che è l'oboe ottagonale del 1722 conservato al Castello Sforzesco di Milano.⁷

Il suddetto trasferimento da una città all'altra del territorio padano dovette essere comunque fortemente motivato, visto che una tale impresa era all'epoca sicuramente disagiata per un semplice artigiano. Qualunque sia la motivazione dell'insediamento di Anciuti nella capitale lombarda (una scelta sulla quale si potrà forse giungere in futuro a più sicure conclusioni), esso coincide appunto non solo con l'avvio della rinascita economica e commerciale della città lombarda, ma anche con la progressiva conquista di quel ruolo di centro musicale europeo che Milano non avrebbe più smesso di svolgere.

D'altra parte la straordinaria fioritura di musica strumentale a Milano già nel primo Settecento sembra relazionarsi non solo per l'arrivo da Venezia di Anciuti, ma anche per la presenza di numerosi altri abili costruttori di strumenti musicali, alcuni dei quali finora ignoti o ben poco conosciuti.

Nel corso di una recente ricerca presso l'archivio capitolare del Duomo di Milano è emerso l'inedito nome del chitarraro Valentino Plesper, la cui attività vi è documentata inequivocabilmente per gli anni 1723-1726 e il cui nome suscita nuove ipotesi sui predecessori di una dinastia di costruttori che hanno dato grande lustro alla liuteria a pizzico milanese, i Presbler appunto. Due erano i componenti già noti di questa famiglia di costruttori di chitarre e mandolini, Francesco (1730-1780) e il figlio e allievo Giuseppe, del quale ultimo si conoscono lavori datati addirittura fino al 1814. Entrambi operarono nella stessa abitazione in contrada della Dogana, «all'insegna del Sole». Il loro cognome, di evidente ascendenza tedesca, segue per lo più sulle etichette la grafia Presbler, mentre in altre fonti coeve appare come Plesber e simili, e non meraviglia dunque che nel nostro documento si trovi la variante Plesper in relazione al «chitarraro» Valentino. Quest'ultimo nel 1723 aveva 65 anni, e risulta abitante, nel periodo 1723-26, proprio in contrada della Dogana «nella casa del Sig. Caponago» insieme con la moglie di 53 anni, una figlia femmina e due figli maschi, Michele e Mattia, rispettivamente di 20 e 16 anni.⁸

6. BERNARDINI · MECCI 2002, in particolare p. 374. Si veda al riguardo anche CARRERAS · MERONI 200, p. 203.

7. BERNARDINI · MEUCCI 2002, p. 378. CARRERAS · MERONI 2008, p. 208.

8. I-Md, *Parr. di S. Tecla (Duomo), Stato delle anime 1723-38, anno 1723-24, Dogana, Casa del S. Caponago*. Desidero ringraziare il bibliotecario, dr. Fausto Ruggeri, per aver ripetutamente e generosamente favorito le mie sessioni di studio presso questa istituzione.

In base ai dati anagrafici, ipotizzando una probabile relazione di parentela tra costoro, è possibile che Valentino sia stato il capostipite della suddetta dinastia di liutai, e che uno o entrambi i suoi figli, Michele e Mattia, l'abbiano continuata, seguiti quindi da Francesco e Giuseppe. Sebbene questa congettura necessiti ulteriori riscontri, è comunque doveroso prendere quanto meno atto dell'esistenza di un Valentino Plesper, chitarraro di cui non si aveva finora alcuna attestazione. Con l'occasione è possibile anche evidenziare che l'abitazione di famiglia in Contrada della Dogana si trovava vicinissima a quella «all'insegna della Sirena» in cui alla metà del Settecento si insediò la ditta e la famiglia di Antonio Monzino (1730-1800), il che rende verosimile un rapporto tra i Presbler e quest'altra celebre e longeva dinastia di liutai.

Volgendo ora lo sguardo al campo cembalario vorrei segnalare l'opera di un altro artefice finora del tutto sconosciuto, Francesco Birger, cogliendo anche l'occasione per evidenziare le possibili relazioni familiari con un altro costruttore omonimo, Giovanni Domenico Birger, e per attribuire infine al primo dei due uno strumento conservato al Castello Sforzesco di Milano.

Nell'archivio Borromeo è presente un documento del 1710 che fa esplicito riferimento a un «cembalero tedesco», Carlo Francesco Birger, pagato 8 lire per aver accordato nel corso di un intero anno il cembalo di donna Giustina Borromeo-Arese (1691-1754).⁹ Il fatto che il documento riporti la nazionalità d'origine lascia intendere che si trattava di un artigiano da non molto residente in Italia, che evidentemente decise di fissare dimora stabile a Milano. Questa ipotesi confermata dal fatto che il nome di Francesco Birger – sconosciuto peraltro a qualsiasi repertorio di cembalaria – si trovi invece attestato nel 1762 anche tra gli «ufficiali» (cioè i soprintendenti a una determinata categoria produttiva) della corporazione dei legnamari di Milano.¹⁰ Supponendo che si tratti della stessa persona (il cognome Birger risulta altrimenti assente nella Milano coeva) egli doveva trovarsi allora sul finire della propria carriera, prossimo ai 70 anni e attivo, come si è visto, fin dal 1710. A costui, dunque, e non a un inesistente Francesco Battaglia,¹¹ propongo di attribuire la bella spinetta traversa conservata al Castello Sforzesco (inv. 591, FIG. 1), sulla quale è scritto a inchiostro su fondo oro: «F. B. F. Mediolani 1735», una sigla che mi pare davvero plausibile sciogliere con «Franciscus Birger fecit...».

Questo mio suggerimento è peraltro asseverato da quanto dichiara la scheda descrittiva del catalogo del museo, redatta da Augusto Bonza, il quale segnala che questa spinetta «sembra provenire dalla stessa scuola alla quale

9. «A Carlo Francesco Birger tedesco lire otto per accordatura del cembalo della s.^{ra} d. Justina per un anno a 25 dec.» (I-Bborromeo, *Cassa Borromea*, 29 gennaio 1710, registrazione di pagamento per accordatura di cembalo; pubbl. online in *Magazzino Storico Verbanese*, «Acta | Fontes | Isola Bella, Elenco documenti»).

10. I-Mt, *Materie*, cart. 601, *Legnajuoli* (1646-1801), cit. in CARRERAS-MERONI 2008, p. 211.

11. Questo nome (con tutta probabilità una svista derivata dal nome del cembalario Antonio Battaglia, per cui v. *infra*) è citato in GALLINI 1963, p. 238 e da lì nella letteratura organologica successiva.



FIG. 1. Francesco Birger, attr., spinetta traversa, 1735,
Milano, Castello Sforzesco, inv. 591.

appartenne Giovanni Domenico Birger». Di quest'ultimo si ricordano due spinette datate rispettivamente 1746 (Tolosa, Musée Paul-Dupuy) e 1759 (Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali). Pur restando dunque da approfondire la relazione di parentela, probabilmente quella di padre e figlio, mi pare in ogni caso necessario registrare l'esistenza a Milano di Francesco Birger, cembalaro, attivo fin oltre la metà del XVIII secolo.

Nel citato documento d'archivio relativo alla corporazione dei legnamari compaiono tra gli «ufficiali», oltre a Birger, anche Carlo Ferdinando Landolfi (ca 1710-1784), celebre liutaio documentato a Milano a partire dalla metà del secolo e fino alla morte, e un certo «Giovanni Battista» di cui non viene però riportato il cognome. Quest'ultimo, cui spettava la soprintendenza su «chitarre, leuti e altri stromenti da sonare» potrebbe essere addirittura G.B. Guadagnini (1711-1786), forse il più grande liutaio italiano dell'epoca il quale, stando alle biografie ufficiali avrebbe lasciato Milano per stabilirsi a Parma nel 1759. Qualora l'identificazione con Guadagnini venisse confermata si dovrebbe dunque considerare prolungata la sua permanenza a Milano, o quanto meno il mantenimento di quell'incarico, fino al 1762.



FIG. 2. Antonio Scotti, clavicembalo, 1753,
Milano, Castello Sforzesco, inv. 592.

Ai nomi dei due liutai precedenti, entrambi ben noti e pertanto non discussi in questa sede, va aggiunto anche quello di un altro personaggio, Gaspare Melchiorre Bolla, un religioso del monastero di Santa Maria Maddalena di Milano, suonatore di flauto traverso e di altri strumenti, che si dedicò all'arte costruttiva a quanto risulta solo per realizzare nel 1759 una sorta di mandolino a 4 corde singole, da lui denominato «tetracordo armonico»,¹² una notizia che comparve perfino sul più famoso foglio a stampa dell'epoca, la «Gazzetta di Milano».¹³

Tornando ora agli strumenti a tastiera, ricordo che nel vecchio catalogo della collezione del Castello Sforzesco, compilato nel 1963 da Natale e Franco Gallini, viene così descritto un piccolo clavicembalo (lì chiamato «spinetta») firmato da un certo Antonio Scotti (FIG. 2):¹⁴

pezzo di eccezionale interesse storico ed artistico. Costruita nel 1753 a Milano dal famoso¹⁵ cembalario Antonio Scotti per conto del governatore della Lombardia conte Firmian, questa spinetta fu data in uso al giovanissimo Wolfgang Mozart in occasione del suo primo soggiorno milanese. Su questo strumento Mozart compose l'opera «Mitridate re di Ponto», rappresentata la sera del 25 [recte 26] dicembre 1770 al Teatro Ducale di Milano.¹⁶

Diversa l'opinione espressa nella scheda del catalogo scientifico del 1997, nella quale si fa giustamente notare che una commessa da parte del conte Firmian è decisamente priva di fondamento, giacché quest'ultimo divenne governatore della Lombardia solo nel 1759 e all'epoca della costruzione dello strumento (1753) si trovava dunque ancora a Napoli. Tutt'al più egli può averla ottenuta successivamente, ma non vi è alcuna evidenza di una tale acquisizione.¹⁷

A suo tempo furono condotte numerose indagini tecniche su questo strumento,¹⁸ come pure varie ricerche che miravano a chiarire l'identità del rispettivo costruttore, ma che non portarono tuttavia all'identificazione di nessun cembalario di tal nome.¹⁹

12. VALDRIGHI 1884, p. 128.

13. «Gazzetta di Milano», 20 giugno 1759: «nuovo strumento simigliante al liuto, ma di sole 4 corde ... scoperta dell'ab. Gaspare Baldassar Bolla milanese ... per accompagnare il salterio con uno strumento a pizzico». Ringrazio Maria Grazia Sità per avermi segnalato questa testimonianza.

14. GALLINI 1963, p. 239.

15. Da dove i Gallini abbiano tratto la notizia della fama di Scotti non ci è dato sapere, ma in ogni caso tale affermazione appare del tutto infondata.

16. Su questo strumento e sulle sue possibili relazioni mozartiane Natale Gallini aveva già scritto in GALLINI 1952.

17. GATTI 1997, pp. 332-334.

18. AUGELLI 1991, pp. 193-208.

19. Vennero solo individuati, come si ricorda nel catalogo del 1997, un contrabbassista di tal nome attivo nell'orchestra del Teatro Ducale, e una famiglia omonima proprietaria all'epoca di un palco nello stesso teatro (v. GATTI 1997, p. 332). Desidero ringraziare lo stesso Andrea Gatti per avermi donato il materiale di documentazione emerso dalla suddetta ricerca documentaria.

Dalla recente indagine nell'archivio del Duomo di Milano è risultata invece l'esistenza di un 'organista' di nome Giuseppe Antonio Scotti, 37enne nel 1737, sposato con una coetanea e padre di due figli maschi, Giambattista e Baldassare (all'epoca di 13 e 8 anni rispettivamente), con ulteriori due figlie in tenera età.²⁰

Premesso che il termine 'organista' era riservato in quegli anni non ai suonatori d'organo, bensì ai costruttori di questo e di altri strumenti a tastiera, mi pare del tutto verosimile che costui vada identificato con l'omonimo costruttore del delizioso clavicembalo conservato al museo del Castello Sforzesco. Bisogna tener presente infatti che per antica consuetudine la costruzione dei clavicembali era appannaggio degli organari, i quali si cimentavano spesso anche in questo limitrofo campo di attività. Ciò era possibile in quanto il loro lavoro non rientrava di norma tra le attività assoggettate al sistema corporativo, essendo troppo grande e vario il numero di attrezzi impiegato e il genere di protezioni civili ed ecclesiastiche di cui essi potevano godere; ne è conferma anche il fatto che sugli strumenti da loro realizzati compaia esplicitamente il nome dell'artefice, e non un ben più criptico marchio a fuoco, come avveniva invece per tutti i prodotti corporativi.²¹

Nonostante il cognome Scotti risulti piuttosto comune a Milano e nel milanese, mi pare dunque che la singolare coincidenza di dati e di date possa accreditare l'ipotesi di identificazione, e che in ogni caso questa vada presa in seria considerazione. Non è possibile invece, come si è visto, prestar fede al racconto secondo il quale questo esemplare sarebbe stato costruito per il conte Firmian, mentre l'ipotesi che esso sia stato suonato da Mozart, una volta asseverata l'effettiva esistenza di un Antonio Scotti «organista» milanese, appare quanto meno possibile.

Va aggiunto infine che il dizionario biografico di Lütgendorff (come pure quelli successivi che da esso discendono) riporta il nome di un «Antonio Scoti liutaio milanese» di cui si conservano due strumenti, un mandolino del 1733 (Braunschweig, Städtisches Museum) e una grande mandola del 1747 (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde).²² Non è certo che si tratti dello stesso cembalario di cui abbiamo parlato in precedenza, o di un caso di semplice omonimia, ma l'ipotesi non è per nulla impossibile.

Passiamo ora ad alcune testimonianze che riguardano più o meno direttamente lo stesso Mozart, e innanzitutto proprio il *Mitridate re di Ponto*, la sua prima opera milanese appena menzionata a proposito del clavicembalo Scotti. Se, come vedremo, è possibile fornire in questa sede un'inedita testimonianza italiana su colui per il quale il grande salisburghese scrisse i più celebrati brani solistici per corno, Ignaz Leutgeb (1732-1811), non possiamo invece essere sicuri di chi sia stato l'esecutore del difficile assolo di corno del *Mitridate* du-

20. I-Md, Parr. di S. Tecla (Duomo), *Stato delle anime 1723-38, anno 1737, Coperto de' Figini, Casa del S.^r Pietro Scaldasole sopra l'andito*.

21. Cfr. al riguardo MEUCCI 2008, pp. 177-181.

22. LÜTGENDORFF 1922, II, p. 459.

rante la prima rappresentazione al Teatro Ducale di Milano nel 1770. Nell'aria di Sifare «Lungi da te mio ben» (atto II, scena 13) è richiesto l'uso disinvolto della nuova tecnica del «corno a mano», vale a dire dei suoni non compresi nella serie degli armonici e ottenuti occludendo più o meno serratamente il padiglione con la mano.



W.A. Mozart, *Mitridate re di Ponto*, aria «Lungi da te mio ben», corno, bb. 2-7.

Qualche anno prima, il 20 gennaio 1767, al Teatro di San Carlo di Napoli un altro cornista anonimo si era cimentato in una parte di corno obbligato nell'aria «Disperata invan mi affanno» del *Bellerofonte* di Mysliveček, la quale inizia con un passaggio cromatico ottenibile solo con l'ausilio della mano, per poi proseguire con arpeggi e scale virtuosistiche.²³

La prima descrizione pubblica dell'impiego dei suoni chiusi è riportata solo pochi anni prima, nell'*Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* pubblicato a Parigi nel 1764 circa da Valentin Roeser (ca 1735-1782) compositore e clarinetista tedesco attivo in Francia. Vi si accenna alla possibilità di aggiustare l'intonazione di alcuni armonici naturali crescenti introducendo la mano nel padiglione dello strumento e di ottenere, seppur con qualche difficoltà, altri quattro o cinque suoni non armonici occludendolo maggiormente il padiglione con la mano.²⁴ L'assolo del *Mitridate* (1770), e prima ancora quello del *Bellerofonte* di Mysliveček (1767), costituiscono dunque esempi precoci di adozione dell'innovativa tecnica da parte di cornisti attivi in Italia (tale tecnica era stata da poco sviluppata a Dresda).

Mi sembra inoltre utile richiamare l'attenzione sul ruolo centrale che ebbe al riguardo la città di Parma, dove incontriamo nel 1766 per qualche tempo attivo lo stesso Mysliveček, che avrebbe potuto conoscervi la tecnica del corno a mano, prescrivendola subito dopo nell'opera citata.

A Parma, oltre che una fiorente scuola cornistica (i cui massimi rappresentanti erano Giulio Simonis e Giovanni Paglia), incontriamo inoltre in piena attività dal 1756 e sino alla morte, nel 1790, il trombettista e cornista Giulio Paer. Allievo del padre Michael (trombettista originario di Petrovaradin, oggi parte di Novi-Sad, giunto a Parma all'inizio del XVIII sec.), Giulio Paer è figura sconosciuta a tutti i repertori biografici,²⁵ tranne per l'essere citato di tanto in tanto in relazione al ben altrimenti rinomato figlio, Ferdinando.

Sul suo riguardo abbiamo però una preziosa e poco nota testimonianza di Castil-Blaze, che nel 1843 gli attribuisce il primato assoluto della scoperta

23. ROCCHETTI 2006, in particolare pp. 279 (testo) e 281 (es. mus.).

24. ROESER 1764, p. 14: «Les tons que j'ai marqué ... sont trop hauts, mais on les peut faire justes en mettant la main dans le pavillon du Cor ... Il y a encore quatre à cinq tons à faire sur le Cor par le moyen de la main. Mais on doit agir prudemment, si l'on veut s'en servir».

25. Ma naturalmente non a VETRO 2001.

del «corno a mano» (ma su questo punto i suoi meriti vengono decisamente esagerati):²⁶

Giulio Paër fece per primo la conquista di un nuovo strumento preziosissimo per l'orchestra. La *trompe* dei cacciatori acquisì tra le sue mani una voce melodiosa; le sue prestazioni, limitate fino a quel momento ai suoni prodotti da un tubo aperto alle due estremità, senza fori, senza chiavi, senza pistoni o cilindri, si estesero e si arricchirono. Giulio Paër riuscì ad emettere i toni che il corno da caccia rifiutava, completò la sua gamma con l'artificio della mano introdotta nella campana, e i suoni del corno vennero così a mischiarsi nell'orchestra a quelli dell'oboe, del flauto, del fagotto, amalgamandone l'armonia.

Il corno da caccia compariva inoltre raramente nella musica, e solo per l'esecuzione di qualche squillante fanfara. Giulio Paër addolcì la voce del suo strumento al punto da attrarre con esibizioni melodiose, sia affrontando il discorso musicale da solo, sia dialogando con il cantante. La scoperta di questo cornista fece grande sensazione in Italia: i compositori si affrettarono a profittare delle nuove risorse che il corno così trasformato offriva loro, scrivendo degli assoli per questo strumento. Siccome Paër era ancora depositario del segreto e non aveva formato allievi, lo chiamavano in tutte le città dove volevano sentire il corno sposarsi con l'ammirevole voce di David padre. La *Nitteti* di Gatti presentò questa doppia meraviglia agli incantati italiani: Paër veniva richiesto ovunque si recava David per far ascoltare l'aria famosa, l'aria preferita «Puoi vantare le tue ritorte», vero pezzo concertante per tenore e corno. Punto e Rodolphe portarono in Francia l'invenzione di Paër e divennero i capiscuola della nostra tradizione attuale, così ben rappresentata al giorno d'oggi da Gallay, Dauprat, Mengal, Baneux, Bernard, ecc. Giulio Paër, cornista già famoso, suonò il 1° luglio 1771 una gioiosa e brillante fanfara per celebrare la nascita di un figlio: il nuovo nato ricevette il nome di Ferdinando che gli fu imposto dal S.A.R. Maria Amalia, duchessa di Parma, che lo tenne a battesimo.

L'ipotesi che Paër possa aver ispirato l'impiego della mano al celebre solista Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812) non può essere del tutto esclusa, visto che quest'ultimo lavorò a lungo a Parma come violinista a partire dal 1754, restandovi per studiare composizione con Tommaso Traetta fin verso il 1760. Tuttavia la rinomanza di Rodolphe come solista di corno a mano è documentata già dalla fine degli anni '50 (a lui pare fosse destinato il solo del *Solimano* di Tommaso Traetta scritto a Parma nel 1759)²⁷ e consacrata definitivamente nel 1764, quando eseguì con grande successo un concerto per corno al Concert Spirituel di Parigi, ciò che crea qualche problema di congruenza cronologica, visto che l'attività di Paër sembrerebbe coeva, se non addirittura di poco posteriore a quella di Rodolphe.

Tuttavia quel che importa in questa sede è che Giulio Paër potrebbe ben essere il più probabile candidato per l'esecuzione del solo del *Mitridate* a Milano.

26. CASTIL-BLAZE 1843 (trad. dell'autore).

27. FÉTIS 1865, VII, p. 287, a. v. «Rodolphe»; v. anche ROCCHETTI 2006, p. 277.

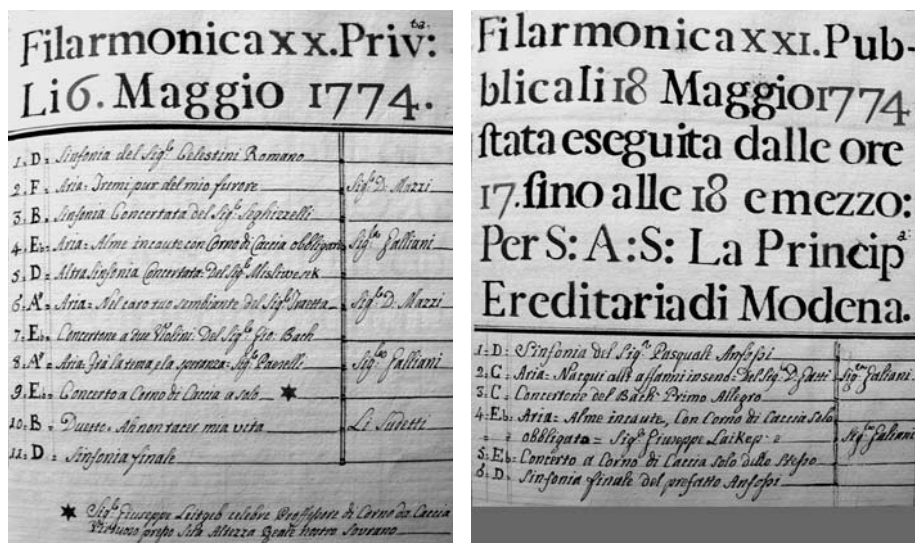


FIG. 3. Mantova, Accademia Virgiliana (ex Filarmonica), Registro dei concerti (6 e 18 maggio 1774) con la partecipazione di Joseph Leutgeb (Giuseppe Leitgeb, Laikép).

A tale riguardo vorrei ricordare che i due Mozart, padre e figlio, si fermarono a Parma una prima volta nel marzo del 1770, durante il viaggio da Milano a Bologna; e di nuovo durante il tragitto di rientro a Milano nell'ottobre dello stesso anno, per la preparazione e le prove del *Mitridate*. Nella loro prima permanenza si recarono a visitare Lucrezia Agujari, la celebre cantate ammirata e celebrata in tutta Europa, che a quella data era virtuosa della corte ducale di Parma, e la quale potrebbe essere stato il tramite con Paer, anch'egli attivo nell'orchestra di corte.

Ma dalle congetture passiamo ora alla concreta quanto inedita testimonianza della presenza in Italia di un musicista mozartiano per eccellenza, quello stesso Leutgeb che fu forse il primo a intraprendere una vera e propria carriera di virtuoso del corno, avendo iniziato un'intensa attività solistica a Vienna già nei primissimi anni '60.²⁸ La sua presenza in Italia è già stata documentata in varie circostanze, come pure l'esibizione concertistica col corno, ma la presenza qui di seguito segnalata è rimasta finora del tutto sconosciuta.

Essa è infatti emersa da una recente visita a Mantova e costituisce l'attestazione di due concerti solistici eseguiti da Leutgeb nel maggio del 1774 all'Accademia Filarmonica di quella città (FIG. 3). Nel primo, del 6 maggio

28. Già prima del 1763 Leutgeb aveva eseguito al Burgtheater di Vienna, lavori per corno di Leopold Hofmann, Michael Haydn and Dittersdorf. Anche il *Concerto* di Joseph Haydn del 1762, in *re* magg. va probabilmente incluso tra questi. La maestria di Leutgeb è evidente nei brani solistici dedicatigli da Mozart, come i concerti KV 417, 495 and 412/386b (514) come pure probabilmente nel Quintetto KV 407/386c.

1774, Leutgeb («Leitgeb») eseguì un concerto per corno da caccia solo in *mib* (probabilmente lo stesso, oggi perduto, da lui presentato in molte altre occasioni nelle sue tournée europee); nel secondo, del 18 maggio 1774, oltre all'esecuzione dello stesso concerto Leutgeb eseguì al parte di corno obbligato in un'aria intitolata «Alme incaute» cantata dalla «S.^{ra} Galiani». Quest'ultima va identificata senz'altro con Angiola Galiani, cantante che si era esibita nel 1770 insieme con lo stesso Mozart, il quale aveva tenuto all'Accademia Filarmonica un celebrato concerto il 16 gennaio 1770, e che potrebbe costituire il tramite per l'invito a Mantova dello stesso Leutgeb.

Tali concerti costituiscono una novità assoluta nella biografia di questo grande interprete mozartiano, che merita peraltro di essere rivalutato dopo che a lungo la storiografia si è esercitata ad appannarne le doti di straordinario virtuoso solo perché in alcuni dei manoscritti autografi dei concerti per corno di Mozart (tutti a lui dedicati, si badi bene, segno del merito incondizionato riconosciutogli dal compositore) quest'ultimo inserì delle frasi di scherno, motivate palesemente solo dalla stretta familiarità tra i due e dal tono scherzoso col quale il grande compositore poteva trattare Leutgeb.

Ma è venuto il momento per presentare un'altra notizia in stretta relazione con Mozart a Milano. Vorrei infatti segnalare i risultati di un lavoro di recente pubblicazione nel quale ho proposto l'identificazione dei due enigmatici «serpentine» richiesti nella cantata *Ascanio in Alba* di Mozart (Milano, 1771) e non altrove attestati nelle sue partiture. Una singolare coincidenza mi ha difatti portato ad esaminare con attenzione un oboe tenore (stessa taglia del corno inglese) con terminazione a testa di serpente (FIGG. 4 e 5), costruito a Milano nella seconda metà del Settecento da un artefice di nome Grassi, probabilmente Barnaba (Paris, Musée de la musique, inv. E.584), e un altro anonimo di conformazione differente ma con analoga terminazione (*ibidem*, inv. E.749). Una serie di considerazioni, per le quali rinvio allo studio in oggetto, mi hanno quindi spinto a proporre appunto l'identificazione di questi due strumenti con i serpentine richiesti da Mozart.²⁹

Successivamente alla pubblicazione di quel lavoro mi è stata segnalata l'esistenza di almeno un'altra occorrenza del nome 'serpentine', che vale certo la pena portare all'attenzione degli studiosi, sia per l'assoluta rarità del termine, sia perché forse un domani potrà contribuire a meglio chiarire la genesi della terminologia mozartiana. Si tratta di uno strumento richiesto in alcune cantate di Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), maestro di cappella a Gotha (Turingia), composte negli anni 1736-1737 e segnalate da Christian Ahrens in un recente contributo.³⁰ Il termine impiegato da Stölzel nei brani in oggetto è per la precisione «Basso serpentine», così che è stato conseguente per Ahrens ricondurre tale denominazione a una delle tante varianti di «serpentone». La tesi suddetta è certamente plausibile, ma si scontra con l'assoluta mancanza di evidenze circa l'utilizzazione di tale strumento in un'orchestra tedesca e

29. MEUCCI 2004.

30. AHRENS 2001.



△ FIG. 4. [Antonio?] Grassi, oboe tenore ('serpentina') (Parigi, Musée de la musique, inv. E. 584).



◁ FIG. 5. G. M. Anciuti, controfagotto, Milano, 1732, Salisburgo, Museum Carolino-Augustum, cat. a 15/18.

in un periodo di tempo così remoto. Lascia inoltre interdetti la scelta di organico, con 4 parti vocali (S A T B), ob I/II, vl I/II, viola, bc. (vlc, org, basso serpendini). Un complesso di voci con accompagnamento di archi, due oboi, e basso continuo spinge a sospettare che il «basso serpendini» sia in realtà una qualche specie di strumento basso o contrabbasso ad ancia doppia di cui non mancano impieghi coevi, come quello del «bassono grosso» nella *Passione secondo Giovanni* di Bach. Come non richiamare allora alla mente il celebre controfagotto di Anciuti del 1732 (Salisburgo, Museum Carolino-Augustum), quale possibile prototipo di uno strumento ad ancia basso o contrabbasso con terminazione a testa di serpente? Lasciando ad altri l'onere di dimostrare l'attendibilità di questa ipotesi, ovvero la possibilità che la definizione «basso serpendini» sia applicabile a uno strumento ad ancia doppia, resta tuttavia la possibilità che in qualche modo Mozart conoscesse il nome «serpentina» ancora prima di giungere a Milano.

Chiudo questa rassegna presentando il salterio, molto utilizzato anche nel resto d'Italia ma decisamente prediletto a Milano nel Settecento, e suonato sempre o quasi sempre pizzicando le corde con le dita (spesso munite di ditali), invece che percuotendole con le bacchette, come avveniva Oltralpe. Il salterio italiano possiede una sterminata letteratura manoscritta, a fronte della completa assenza di edizioni a stampa di musiche ad esso destinate. Teresa Chirico, che si è occupata accuratamente di questo strumento, ha ribadito l'importanza di Milano come centro principale di diffusione.³¹ Lo conferma innanzitutto l'imponente letteratura di autori milanesi od operanti a Milano, a partire dallo stesso Giovanni Battista Sammartini, cui si deve una «Suonata» per salterio e basso, e a seguire, Carlo Monza, Angelo Conti, Melchiorre Chiesa, Giovanni Aber, Gaetano Piazza e infine Giuseppe Sarti. A conferma di ciò merita sottolineare l'opera dei costruttori, e in primo luogo del milanese Antonio Battaglia, celebre artigiano del quale si conoscono salteri a partire dal 1757 e fino al 1785, il quale compare ancora tra i fabbricanti di «cembali»³² in un indirizzario a stampa del 1791.³³ A lui si deve tra l'altro il più antico pianoforte milanese finora conosciuto, un piccolo esemplare a tavolino costruito nel 1778, con meccanica a spingitoio (*Stoßmechanik*) e caratteri costruttivi piuttosto originali, tra cui la presenza di una ginocchiera in funzione solleva-smorzi, una delle più antiche occorrenze di tale meccanismo.³⁴

La notevole quantità di salteri costruiti da Battaglia e conservati nei musei di mezzo mondo attesta da una parte il percorso evolutivo di questo geniale artefice,³⁵ dall'altra l'importanza di questo strumento, oggi invece molto sottovalutato, in quella temperie culturale e musicale milanese della quale ci siamo sin qui occupati.

31. CHIRICO 2001, p. 171: «Intorno alla metà del Settecento a Milano si evidenziò un crescente interesse per il nostro strumento, tanto che la città divenne uno dei centri più importanti per il salterio, come è testimoniato dalla letteratura musicale e da importanti costruttori e innovatori». Analoga posizione si riscontra in DE BIASIO 2000.

32. Come è noto, a partire da fine '700 le fonti italiane si riferiscono al pianoforte chiamandolo semplicemente 'cembalo', senza che tuttavia rimanga alcun dubbio sul reale significato del termine.

33. SERVITORE 1791, p. 77. Ringrazio Elena Previti per la segnalazione di questo antico repertorio.

34. GATTI 1997, p. 375.

35. Ringrazio Gabriele Rossi Rognoni per le molte informazioni che mi ha fornito sui salteri di Battaglia, frutto di un suo lungo lavoro di ricerca e collazione di dati che sarà prossimamente dato alle stampe.

*Il periodico «Milano sacro»**

Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia

di FRANCESCO RIVA

La ricerca sulla storia musicale milanese del XVIII secolo si è spesso avvalsa dell'almanacco «Milano sacro», periodico edito dal 1760 e, attraverso diverse vicissitudini, pubblicato ancor oggi dalla diocesi ambrosiana. Utile all'individuazione di incarichi e protagonisti della produzione musicale, «Milano Sacro» assolse il compito di 'registro pubblico' della vita ecclesiastica diocesana, elencando i nomi dei maestri di cappella, degli organisti e dei cantanti chiamati ad animare le molte chiese e monasteri milanesi. Chi avesse avuto modo di utilizzare questo periodico, alla ricerca d'informazioni di carattere musicale, avrà sicuramente fatto esperienza dello spaesamento originato da pagine e pagine di elenchi, nel quale è facile smarrirsi. S'è pensato quindi di compilare un indice di tutte queste notizie, per agevolare gli studiosi che avranno a che fare con tale repertorio: accanto allo spoglio delle informazioni di carattere musicale si offre qui una breve storia editoriale dell'almanacco – colmando l'assenza di studi specifici – e si propongono alcuni spunti per ricerche future.

L'inizio dell'avventura: Giovanni Montano

Nel 1760 lo stampatore milanese Giovanni Montano decide di pubblicare l'almanacco «Milano sacro».¹ Così recita il frontespizio del primo numero [FIG. 1]:

Milano Sacro, almanacco per l'anno 1761. Dove, oltre i giornali de' santi, si annunciano distintamente le collegiate, i monisteri, i conventi, le parrocchiali co' nomi de' loro reggitori, procuratori, confessori, maestri di cappel-

* Le pagine qui proposte si completano con l'indice sistematico di musicisti e cappelle milanesi (dal 1761 al 1907) alla pagina www.unimi-musica.it/SeM/milanosacro, database ospitato dal sito della *Sezione Musica* del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli studi di Milano.

1. Di Giovanni Montano mi sembra doveroso ricordare l'impegno nella pubblicazione di molti libretti dei drammi andati in scena al Regio Ducal Teatro di Milano. Solo per fare alcuni esempi, nel 1760, anno nel quale Montano dà inizio alla stampa di «Milano sacro» (d'ora in poi «MS»), pubblica i drammi giocosi *La Buona Figliuola* (testo di Carlo Goldoni, musica di Niccolò Piccinni) e *Il Signor dottore* (testo di Goldoni, musica di Domenico Fischiotti).



FIG. 1. Frontespizio di «Milano Sacro», Milano, Giovanni Montano, 1777.



FIG. 2. Pagina 57 da «Milano Sacro», Milano, Giovanni Montano, 1777.

la, anziani, col numero delle anime sotto ciascuna parrocchia, confraternite d'ambi li riti e de' principali consorzi che si trovano in cadauna chiesa, tanto de' secolari, quanto de' regolari, con li primari operari delle Scuole della Dottrina Cristiana e delle Compagnie della Santa Croce; ed anche li nomi delle sei regioni della Diocesi con le pievi, parrocchie subordinate, insieme al nome de' santi titolari: dedicato a tutto il corpo del clero milanese.

Nessuna biblioteca milanese conserva questo primo numero; è lo stesso Montano ad informarci della sua esistenza, attraverso la lettera dedicatoria apposta al volume del 1761:

Al venerabile religiosissimo clero di Milano.

Già nell'anno scorso mi accinsi all'impresa di pubblicare un almanacco, in cui rapportare li nomi e gl'impieghi massimamente delle persone impiegate nel divino servizio, e nel promuovere li vantaggi spirituali de' cittadini. L'aggradimento con cui fu universalmente accolta questa operetta mi è seruito stimolo sempre più forte per continuarla...²

2. «MS» 1761, p. 5.

Il 30 settembre 1760 lo stampatore ottiene dalle autorità preposte il «privilegio della privativa, e proibitiva ragione di stampare e vendere solamente esso tale opera per un decennio continuo con proibizione a chi si sia di poterlo neppure imitare, ed introdurlo in questo Dominio, se fosse stampato altrove».³ Forte della concessione, il Montano inizia a pubblicare l'almanacco.

Il volume del 1761 è aperto da un *Discorso Generale sopra l'anno*,⁴ una sorta di predizione astrologica sugli andamenti stagionali, con particolare riferimento alla meteorologia, la salute e i temperamenti umani.⁵ Segue il più classico dei calendari, che riporta giorno per giorno tutte le festività (mobili e fisse) del calendario ambrosiano;⁶ le *Stazioni di tutto l'anno, ossia l'elenco delle chiese nelle quali, in un preciso giorno dell'anno, è possibile ricevere indulgenza*; le *Feste con l'obbligo della messa*; la *Regola che si tiene ordinariamente nel suonare il matutino nella Metropolitana, quale serve di regola anche per le altre collegiate*; *Alcuni pronostici delle nuvole*; *Regolamento dell'arrivo de' corrieri nel regio officio della posta*; le *Tariffe delle monete correnti nella Città e Stato di Milano*.⁷

Segue la sezione più importante dell'almanacco [FIG. 2]: *Ordine de' capitoli, monisteri, parrocchie con il suo rispettivo numero d'anime, ed altre chiese della Città di Milano, distribuito per cadauna porta, o sia regione, giusta la regola tenuta nella carta corografica posta in fronte all'opera stampata col titolo 'Descrizione di Milano'*.⁸

Passati in rassegna tutti i templi e monasteri cittadini, vengono qui annotati nomi, cognomi e impieghi dei personaggi chiamati a dar vita a questi luoghi, seguendo una tendenza comune a quella tipologia di almanacchi definiti «di corte», i quali offrivano «un quadro dell'apparato governativo riportando

3. I-Mas, *Studi parte antica*, cart. 123.

4. «MS» 1761, pp. 8-15.

5. La presenza del *Discorso sopra l'anno* è elemento ereditato dalla produzione editoriale del XVII secolo. Da questa però si discosta per l'inserimento, all'interno del *Discorso*, di quella che viene definita «protesta», ossia una formula fissa con la quale «l'autore si metteva al riparo dal possibile fallimento delle proprie predizioni» e che, per la sua «uniformità e costante ripetitività, può far pensare che originariamente sia stata imposta dall'autorità ecclesiastica cui spettava ampia parte nel controllo in materia di stampe» (MONTANARI 1988, p. 45). La «protesta» sembrerebbe ancor più necessaria in quanto l'almanacco è rivolto ad un lettore prettamente ecclesiastico. Ecco allora che il Montano non si accontenta di dichiararsi «Cattolico e come tale si sottopone a decreti della S. Madre Chiesa. Ed afferma non predire con certezza i futuri contingenti, e credere essere libera la volontà umana» («MS» 1761, p. 15), ma giustifica il suo ricorso a predizioni distanti dal sentire della gerarchia ecclesiastica affermando che «non si può però contraddire, che lo stesso Sapientissimo Facitore non abbia alcune volte fatto servire il Cielo, per dare indici manifesti alla terra o de' suoi benefici, o de' suoi sdegni; ora facendovi comparire stelle e luminari, come seguì nella guida degli ebrei per il deserto; e nella sterminatrice serenità delle campagne di Samaria a' tempi d'Elia, oltre molt'altri esempi, che tralascio di rammentare» (*Ibidem*, pp. 9-10).

6. «MS» 1761, pp. 16-63.

7. *Ibidem*, pp. 64-78.

8. *Ibidem*, pp. 80-214. La *Descrizione di Milano* alla quale si fa riferimento è la famosa guida del Latuada (v. LATUADA 1738).

i nomi dei ministri e di tutti coloro che ricoprivano cariche importanti nella burocrazia statale». ⁹ Il Montano non si accontenta di offrire al suo pubblico una semplice guida del tempo civile e religioso: ambisce a essere altresì guida dello spazio urbano, ¹⁰ non solo cittadino, ma di tutta la diocesi ambrosiana.

Ai lunghi elenchi delle chiese e parrocchie site in Milano, seguono le *Regioni sei nelle quali resta ripartita la vasta diocesi di Milano, con descritte le pievi, le parrocchie co' nomi de' santi titolari di cadauna, ed inferita la menzione de' monasteri di regolari e delle monache, li quali si trovano nelle pievi, luoghi e terre della medesima*. ¹¹

Pur restando praticamente inalterate lungo tutti gli anni di pubblicazione, le rubriche appena elencate vengono affiancate da nuove e svariate notizie, nel tentativo di rispondere sempre più completamente alle necessità e curiosità del lettore. Questa tendenza all'aggiornamento è un fenomeno che caratterizza molti almanacchi lombardi e che va di pari passo con l'abbandono delle rubriche astrologiche che caratterizzavano questa tipologia editoriale. L'almanacco va così maggiormente configurandosi come «un piccolo manuale, una sorta di vademecum che, accompagnando il lettore lungo l'intero arco dell'anno, offre ad ogni giorno e ad ogni lunazione notizie diverse, ma naturalmente tutte sempre e comunque utili». ¹² Nel 1780, ad esempio, viene inserito l'*Elenco delle religioni, nomi de' loro fondatori, tempo della fondazione, riforma, soppressioni, ed approvazioni delle medesime, il tutto ricercato, ritrovato descritto colla più esatta diligenza a soddisfazione di chi le ignora*; ¹³ il volume del 1784, invece, presenta notizie storiche e biografiche sui *Vescovi nella Lombardia austriaca*. ¹⁴

L'Archivio di Stato di Milano conserva alcuni documenti legati al lavoro del Montano che permettono di compiere alcune riflessioni. Mi riferisco, in particolare, alla supplica spedita dallo stampatore alle autorità governative nel marzo 1768:

Con grandiosa spesa, e quotidiana grave fatica di più anni l'umilissimo servo dell'A.V.S. Giovanni Montano, pubblico stampatore matricolato di questa città, arrivato a compilare non picciol volume dell'almanaco universalmente aggradito e comodo intitolato Milano Sacro, che porta seco unite tutte quelle immaginabile notizie che desiderare si possano intorno al clero secolare e regolare, ed alle chiese non tanto della città, quanto della diocesi di Milano, che troppo lungo qui sarebbe il solamente accennarle. Per

9. BRAIDA 1995, p. 43.

10. «Nel corso del '700 molti almanacchi scelgono di essere non solo una guida del tempo civile e religioso ma anche una guida dello spazio urbano [...] pubblicando ampi elenchi delle istituzioni governative, organigrammi degli uffici amministrativi, giudiziari, degli organi di polizia, informazioni sugli ospedali e istituti di carità, sulle principali scuole di tutti gli ordini e gradi e sulle accademie con le loro specializzazioni»; BRAIDA 1997, p. 206.

11. «MS» 1760, p. 217 e segg.

12. MONTANARI 1988, p. 71, dove si argomentano gli sviluppi degli almanacchi lombardi settecenteschi; al riguardo v. anche BRAIDA 1997.

13. «MS» 1780, p. 211-222.

14. «MS» 1784, p. 193.

assicurarsi del convenevol ristoro alle tante spese e fatiche usò il supplicante [*lacuna*] rimedio, che fu mai sempre l'unico usarsi in casi simili, ed ugualmente inviolabile d'implorare dal Senato il privilegio della privativa e proibitiva ragione di stampare e vendere solamente esso tale opera per un decennio continuo con proibizione a chi si sia di poterlo neppure imitare, ed introdurlo in questo dominio se fosse stampato altrove. Come di fatti tale privilegio, sentito il Regio Fisco fu concesso nel 30 settembre 1760, ed indi denunciato giuridicamente d'ordine del regio capitano di giustizia, giudice privativo in tale materia, [*lacuna*] tutti li stampatori dell'università con precetto inibitorio e penale per l'osservanza, come dalli atti ...¹⁵

In primo luogo ci troviamo di fronte ad una dichiarazione esplicita di paternità del Montano, dato non trascurabile visto che spesso le «figure professionali di stampatori-editori-autori si confondevano tra loro fino a diventare difficilmente identificabili».¹⁶ In secondo luogo permette di conoscere una prassi comune tra gli stampatori di un genere letterario così diffuso come l'almanacco,¹⁷ e cioè la richiesta alle autorità di privilegi e privative a garanzia della sopravvivenza di una testata che, per la facile diffusione, rischiava di essere contraffatta. Montano riceve dalle autorità tale privilegio, che concede di «stampare, e vendere solamente tale opera per un decennio» e proibisce la copia e l'introduzione dall'estero di volumi simili al Milano Sacro. Ma, evidentemente, tale precauzione non fu sufficiente. Continua il documento:

... Fra li stampatori posti in mala fede con detta giudiziale denuncia e precetto, trovasi Giuseppe Galeazzi, quale nel presente anno 1768 con universale stupore di tutta l'università si è fatto lecito di usurparsi tal opera con trascriverla nel nuovo almanaco che egli ha fatto uscire dalle sue stampe sotto il titolo di *Calendario ecclesiastico della Lombardia austriaca per l'anno 1768*, forse lusingandosi che l'avervi esso aggiunte le poche notizie ecclesiastiche del rimanente di questo stato, gli possa servire di bastevole pretesto per inserirne dett'opera del supplicante, o sia per mascherare la sua contravvenzione al detto precetto, e per commettere a mano salva uno spoglio che sa di non poter fare ...¹⁸

Montano si rivolge alle autorità proprio perché vede leso il suo diritto esclusivo di pubblicazione: l'almanacco dello stampatore Galeazzi,¹⁹ infatti presenta

15. I-Mas, *Studi p. a.*, cart. 123, fasc. 6.

16. MONTANARI 1988, p. 58.

17. La diffusione in area milanese di questo genere editoriale è ben testimoniato dal volume BARRETTA · ROSNATI 1996 che ne cataloga gli esemplari conservati in I-Mb.

18. I-Mas, *Studi p. a.*, cart. 123, fasc. 6.

19. Giuseppe Galeazzi è noto stampatore milanese, ricordato soprattutto per le edizioni delle opere di Giuseppe Parini (pubblica *Il mattino* nel 1765, prima parte de *Il giorno*, componimento poetico sulle vicissitudini del «giovin Signore», che Galeazzi darà alle stampe nel 1806) e per la pubblicazione del famoso almanacco del Vesta Verde (*La Luna in corso. Osservazioni astronomiche, storiche e morali del dottor Vesta-Verde per l'anno bisestile...*); v. BARRETTA · ROSNATI 1996, pp. 32-35.

caratteristiche identiche a quello del Montano. Quest'ultimo richiede all'ora che l'autorità intervenga, soprattutto perché:

questa novità del stampatore Galeazzi ridonda principalmente in gravissimo danno del supplicante che vive di sue industrie, aggravato di famiglia e di moglie inferma già da più anni...²⁰

Queste considerazioni portano a una conclusione, evidentemente chiara anche al Montani, e cioè che stampare almanacchi nel XVIII secolo era alquanto remunerativo: spingeva gli stampatori a richiedere forme di tutela verso il proprio lavoro, contro tentativi emulativi al limite della legalità, anch'essi espressione di un riconosciuto valore dell'almanacco.²¹ Valore accresciuto dal fatto che simili pubblicazioni ben si prestavano a diventare veicolo pubblicitario, con l'inserimento di avvisi dell'avvenuta stampa di un'opera.²² Sono sostanzialmente queste le ragioni alla base della nuova richiesta di privativa inviata alle autorità competenti da Montano nel 1789.²³ Nonostante questa gli venga negata, lo stampatore continuerà a pubblicare il *Milano sacro* sino al 1791. Trent'anni di attività continuativa, con una sola interruzione nel 1787, a causa del riordino parrocchiale voluto da Giuseppe II.²⁴

Dal 1791 l'opera verrà stampata da Luigi Veladini,²⁵ «subentrato nella stamperia Montani per diritto accordatogli dal defunto Gio. Montani, sotto la dire-

20. I-Mas, *Studi p. a.*, cart. 123, fasc. 6. Questo lascia intendere che la pubblicazione dell'almanacco è una delle principali fonti di sostentamento della famiglia dello stampatore. A tal proposito v. MONTANARI 1988, pp. 56-57.

21. Un esempio che ben testimonia la remuneratività di un almanacco è il caso, riportato da MONTANARI 1988 (p. 57, n. 28), de *Il Servitore di Piazza*, almanacco milanese di Giuseppe Astolfi. Nel 1792, morto l'autore, molti pretendenti presentano istanza per ottenere il privilegio esclusivo su questo taccuino: lo stampatore Veladini, il dottor Zappa, l'ex-cancelliere Mazzesi, lo stampatore Bolzano e Giuseppe Carisio. Quest'ultimo, parente dell'Astolfi e suo compagno nella composizione dell'almanacco, avrà la meglio su tutti i pretendenti.

22. Ad esempio, nel «MS» del 1765, Montano avvisa che: «Da questa stamperia verso la fine di Aprile sortirà un'opera intitolata 'Domenicale ambrosiano', quale contiene una raccolta di assonti predicabili dall'altare, o sia un abbozzo di parrocchiali discorsi, con le prove a ciascheduno corrispondenti» («MS» 1765, p. 184) Nell'annata del 1788 non manca invece d'indicare ai suoi lettori che «nella suddetta stamperia trovasi vendibili li seguenti libri...» («MS» 1788, p. 132, nell'*Avviso ai lettori*).

23. Cfr. i documenti conservati in I-Mas, *Studi p. a.*, cart. 123, fasc. 6.

24. Alla fine del «MS» 1786 conservato in I-Ma, viene annotata a mano: «per l'anno 1787 non si è stampato il 'Milano Sacro', per il motivo del cambiamento delle parrocchie seguito nel dicembre 1786». Giuseppe II, in questi anni, dà inizio ad una serie di riforme volte a limitare il potere ecclesiastico: tra queste il riordino parrocchiale, con una sostanziale diminuzione del numero delle parrocchie (v. VALSECCHI 1959, pp. 360-368).

25. Luigi Veladini è noto stampatore milanese, ricordato soprattutto per la privativa di pubblicazione degli editti governativi (ricordo in particolare la *Raccolta delle leggi, proclami, ordini ed avvisi pubblicati in Milano nell'anno...* che raccoglie gli editti cisalpini) e la pubblicazione di diversi periodici (*Il corriere milanese*, *Gazzetta di Milano*). Cfr. BARRETTA · ROSNATI 1996, p. 47.

zione del quale esercitava già da vari anni l'arte tipografica», presso la «Stamperia situata al num. 561 in Contrada Nuova presso le R. Carceri».²⁶ Veladini stamperà il *Milano Sacro* sino al 1796.²⁷

«*Milano Sacro non doveva perire*»: Gaetano Motta e Giacomo Agnelli

L'avventura editoriale di *Milano Sacro* riprende, dopo dieci anni d'interruzione, nel 1807, ad opera di Gaetano Motta,²⁸ che così scrive nella lettera apposta al primo volume:

Dopo l'interruzione di ben dieci anni esce di bel nuovo col mezzo de' miei torchi questo utilissimo ed insieme notissimo diario ecclesiastico che ha per titolo 'Milano sacro'. Le note vicende seguite in questo spazio di tempo così nell'ecclesiastica che nella politica gerarchia, richiedevano grandissimi cambiamenti nella compilazione di esso ed io confesso candidamente che non avrei potuto venirne a capo per me medesimo senza i lumi somministratimi dai signori vicari foranei, e dagli altri illustri capi delle chiese di questa città e diocesi ai quali tutti mi era a tal uopo indirizzato con lettera circolare. Or mentre io professo loro tutte quelle grazie che per me si possono maggiori per lo zelo con cui mi hanno per la più parte trasmesso le opportune notizie, non posso a meno di rinnovar loro le più calde istanze, perché si compiacciano di avvertirmi degli errori, sia di omissione, sia d'inesattezza che trovar possano in questo direi quasi primo abbozzo, acciocchè abbia ad emendarlo negli anni successivi. Frattanto accolga questo clero tutto, siccome io ne lo prego, con benigno animo la buona volontà che ho avuto di giovargli con questa riordinata ristampa, e viva felice.²⁹

26. Dall' *Avviso dello stampatore* posto in chiusura del «MS» 1791.

27. Sul verso della copertina di «MS» 1796 conservato in I-Ma, si legge manoscritto: «Con questo volume termina la serie di questo almanacco, che fu poi ripigliato a stamparsi dal Motta nel 1807».

28. L'amico Ivano Bettin mi segnala che Gaetano Motta è anche l'editore de *La galleria delle stelle*, almanacco del quale ci è trädito esclusivamente il volume del 1775. Anche quest'opera contiene informazioni musicali molto interessanti: seguendo l'ordine del calendario liturgico vengono indicate le celebrazioni più importanti dell'anno, informando della presenza di musica e maestri di cappella nelle chiese milanesi. Si riporta lo spoglio delle notizie in APPENDICE.

29. «MS» 1807, pp. III-IV. Riporto ora uno schema della composizione del periodico edito dal Motta. Come si noterà la testata non subisce drastici cambiamenti dai volumi pubblicati nei decenni precedenti, se non per l'aggiunta di nuove rubriche, fatto questo del tutto fisiologico per una simile tipologia letteraria:

- p. III Al rispettabilissimo clero...
 - v Estratto delle tasse per li funerali
- vii Chiese che hanno il privilegio di suonare le agonie per i moribondi
 - Orario per l'ingresso nelle infermerie dell'ospedale magg.
 - Segni del mattutino del duomo
- ix Ferie della Biblioteca Ambrosiana
 - Notizia circa il tempo in cui sarà aperta al pubblico la Biblioteca di Brera

Ho voluto trascrivere integralmente la lettera di Gaetano Motta perché permetta di compiere una riflessione importante, metodologicamente necessaria all'uso delle notizie spogliate. Come si evince dalle parole dello stampatore, la compilazione del 'registro pubblico' di tutto il clero diocesano avveniva grazie al prezioso concorso degli stessi ecclesiastici, chiamati a inviare prontamente alla stamperia, con «lettera circolare», i cambiamenti e i movimenti dei protagonisti di ogni parrocchia o chiesa che sia.³⁰ La completezza dell'almanacco era dunque legata alla tempestività e disponibilità del clero. Non stupiscono allora i ripetuti rammenti del Motta a che gli vengano recapitate tutte le notizie necessarie «onde sempre più lodevole riesca l'intrapreso mio impegno di servire principalmente il degnissimo clero».³¹ Un'insistenza giustificata dal desiderio di «vedere onninamente posta in chiara luce la descrizione universale della Diocesi milanese».³²

Il problema della reperibilità delle notizie rende l'almanacco incompleto e spesso non scevro da errori, con mancati aggiornamenti dovuti sia alla mancanza di collaborazione del clero, sia ai cambiamenti avvenuti successivamente la stampa dell'almanacco. L'utilizzo delle notizie spogliate deve dunque

-
- x Predicatori quaresimali
 - xi Eclissi
 - xii Feste mobili
 - xiii Calendario
 - 1 Serie cronologica degli arcivescovi di Milano
 - 29 Città di Milano distribuita nelle sei porte principali
 - 100 Diocesi di Milano ripartita nelle sei regioni
 - 221 Arrivo e partenza de' corriere, staffetta, diligenza ...

30. Metodo questo già usato dal Montani, come si evince nella lettera dello stampatore ai lettori del «MS» 1785, p. 201: «Le notizie dovranno recapitarsi alla stamperia nel mese di ottobre e non più tardi».

31. «MS» 1809, p. iv. Riporto a titolo esemplificativo la lettera dello *Stampatore a chi legge* di «MS» 1810 (pp. iii-iv) che ben testimonia il duro lavoro compilatorio di un tal repertorio: «*Al rispettabilissimo clero della città e diocesi di Milano, lo stampatore a chi legge.* L'impegno massimo che assunsi per compilare esattamente questo mio arduo e faticoso lavoro, che già sortì alla luce da tre anni continui, sarebbe stato allo sguardo dell'erudito pubblico un soggetto della sua ammirazione, se dietro le incessanti e reiterate mie istanze avessero vari capi delle parrocchie degnamente cooperato a siffatto assunto, trasmettendomi le necessarie cognizioni di cui m'era d'uopo onde ridurlo a quella perfezione alla quale tendea. In quest'anno mi riproposi di darlo alla luce; ma ad onta della mia aspettazione m'è forza presentarlo non del tutto scevro d'abbagli; per lo che sollecito nuovamente la compiacenza de' signori proposti e parrochi a tosto fornirmi entro il mese di settembre gli opportuni schiarimenti a questo proposito, affinché l'edizione del susseguente anno venga emessa con maggior purità e nitidezza».

32. «MS» 1811, p. iii. Gli stessi problemi di reperibilità del Motta si presenteranno anche al futuro editore del periodico, Giacomo Agnelli, che così scriverà nella prefazione del primo *Milano sacro* da lui stampato: «Difficile impresa sarebbe il darlo perfettamente corretto, e scevro affatto di errori, com'è l'universale desiderio. Si otterrebbe ciò quando tutti i Signori Vicari Foranei si compiaceressero di rendere in ciascun anno a tempo debito la lista esatta del Clero delle Parrocchie loro soggette» («MS» 1814, p. 13).

essere sempre critico: è necessario e metodologicamente corretto, ove possibile, verificare le informazioni con la collazione di altre fonti che permettano di verificare il dato riportato in «Milano sacro».

L'avventura del Motta si conclude dopo soli sette anni; la testata viene rilevata da Giacomo Agnelli che, a partire dal 1814, continuerà la pubblicazione.³³ Queste le parole del tipografo:

Il Milano Sacro non doveva perire. Troppo necessario ritornando questo agli Ecclesiastici, ed a quelli principalmente, che al regime si trovano del Clero e delle rispettive Pievi, che compongono la vasta Diocesi Milanese, meritava che qualcuno si prendesse la cura di compilarlo quando il solito Compilatore ne aveva dimesso il pensiero. Per questa parte però si lusinga chi ora ne assume l'impegno che gliene sarà buon grado, e che il Milano Sacro redivivo verrà accolto con granulazione, e piacere...³⁴

Nel corso degli anni molte furono le novità introdotte nell'almanacco dalla stamperia arcivescovile, prima fra tutte l'aggiunta di un indice nominale che ne facilitasse la consultazione.³⁵ Il periodico divenne sempre più specchio della vita ecclesiastica milanese, seguendo da vicino le vicende che coinvolgevano il corpo del clero. Due esempi ben testimoniano quest'attenzione. Nel 1846 moriva l'arcivescovo di Milano Carlo Gaetano di Gaisruck: l'anno seguente «Milano sacro» premetteva ai consueti elenchi nominali alcuni cenni biografici sul defunto, nonché la trascrizione delle epigrafi funebri del cardinale.³⁶ Il 1864 è invece l'anno del rinvenimento, nella basilica di Sant'Ambrogio, dei corpi del patrono milanese e dei santi Gervasio e Protasio:³⁷ «Milano sacro» comincia a pubblicare notizie biografiche e immagini per rendere partecipe della scoperta l'intera diocesi.³⁸

33. Giacomo Agnelli è membro della famosa famiglia di tipografi milanesi operanti nella città dal XVII secolo; nei primi anni dell'Ottocento riceve la nomina a «stampatore arcivescovile», come apprendiamo dalla richiesta di privativa per i libri liturgici ambrosiani inviata al Dipartimento degli Affari Ecclesiastici nel 1815 (v. LOLLO 1997, p. 39: «Giacomo Agnelli, libraio e stampatore arcivescovile sostituito agli ora defunti fratelli Galeazzi, espone li motivi per li quali addomanda che a lui solo come stampatore arcivescovile, venga accordato il permesso della stampa di tutti quegli oggetti che riguardano il rito Ambrosiano»). Per ulteriori notizie sull'attività dell'Agnelli v. *ibidem*, pp. 38-41.

34. «MS» 1814, pp. 3-4.

35. «Sempre intento a maggiormente cattivarmi la benevolenza del pubblico con qualche aggiunta che possa essergli di alcun interesse, ho creduto opportuno di apporre a questo mio libro, onde renderlo più soddisfacente, l'indice generale di tutto il clero della città e della diocesi», «MS» 1834, pp. 3-4.

36. *Cenni Biografici intorno al cardinale arcivescovo di Milano Carlo Gaetano, conte di Gaisruck e epigrafi pei funebri di sua eminenza reverendissima il sig. cardinale conte di Gaisruck, arcivescovo di Milano* («MS» 1847, pp. III-XXII e XXV-XXXII).

37. Per quanto riguarda i lavori archeologici che coinvolsero nella seconda metà dell'Ottocento la basilica di S. Ambrogio – nel corso dei quali furono rinvenuti i corpi dei santi – si veda la cronaca del Rossi (ROSSI 1884) e REGGIORI 1966, p. 149 e segg.

38. Ad esempio *Cenni sulla vita di S. Ambrogio* («MS» 1864); *Brevi notizie sul sepolcro di S. Ambrogio e dei SS. martiri patroni della città* («MS» 1865); *Altre notizie della basilica e del*



FIG. 3. pagine 59 e 60 di «Milano Sacro»,
Milano, Giovanni Montano, 1777.

Giungiamo ora a un nodo spinoso di tutta la vicenda editoriale del «Milano sacro». L'ultimo volume conservato nelle biblioteche milanesi è quello del 1915 ma, secondo alcuni studi, la sua pubblicazione continuò per tutto il xx secolo, giungendo sino a oggi, sotto spoglie ormai diverse da quelle originarie. In particolare si dice che «Milano sacro», dopo essere stato rilevato dall'Agnelli, fu stampato dalla Tipografia arcivescovile San Giuseppe la quale, a partire dal 1917, aggiunse il sottotitolo *Guida del clero*.³⁹ A partire dal 1897 la tipografia San Giuseppe iniziò a dare alle stampe un almanacco in tutto

sepolcro di Sant'Ambrogio in Milano («MS» 1866). Alcune immagini della chiesa milanese sono presenti in «MS» 1868 e «MS» 1869.

39. Mi riferisco a GUIDE 1969, p. 16 («Nel 1760 iniziò ad uscire anche *Milano sacro* che continuò annualmente anche durante buona parte dell'800, del '900 e che esce tuttora col titolo *La Diocesi di Milano*») e MAJO 1994, iv (1990), p. 2242 («Era stampato in un primo tempo dalla Tipografia Motta, poi dalla Tipografia arciv. Giacomo Agnelli, infine dalla Tipografia arc. S. Giuseppe; dal 1973 è edito dal Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, l'editrice della curia arcivescovile»).

simile a quello che, contemporaneamente, lo stampatore Agnelli pubblicava ininterrottamente dal 1814: «La Diocesi di Milano. Guida del clero per l'anno 1897. Anno primo». ⁴⁰ Ci troviamo così ad avere compresenti per una decina di anni due almanacchi che presentano le stesse caratteristiche. La «Guida del clero», dunque, non è il proseguimento del «Milano sacro», che terminerà definitivamente la sua attività nel 1907: sul mercato librario milanese del primissimo Novecento due identici volumi si contendevano il titolo di guida ufficiale della diocesi lombarda. Ebbe la meglio, anche se non ne conosciamo i retroscena, il volume della tipografia San Giuseppe il quale, attraverso svariate vicissitudini e mutamenti, viene a tutt'oggi pubblicato dal Centro ambrosiano di documentazioni e studi religiosi. ⁴¹

«Milano sacro» e la vita musicale lombarda

Il valore del periodico «Milano sacro» risiede nell'essere testimone del passato cittadino. Le piccole pagine ingiallite delineano, seppur nella loro ridondanza, una vita vissuta nelle chiese, nei monasteri, nelle confraternite, nei seminari e nelle scuole cittadine; descrivono le feste, le celebrazioni liturgiche, senza tralasciare di nominare i personaggi di questa vita passata. I nomi del clero impegnato nella *cura animarum*, certo, ma anche di quei volti chiamati ad animare la storia musicale del capoluogo lombardo: maestri di cappella, organisti, cantori.

Il dato che emerge – limitandoci alle notizie tratte dai volumi settecenteschi (1761-1797) – rende giustizia del lavoro di spoglio compiuto: duecento musicisti attivi in più di sessanta chiese del capoluogo e della diocesi ambrosiana; gli stessi protagonisti all'origine di quel nuovo stile sinfonico che andava animando non solo i palazzi e i teatri cittadini, ma anche le istituzioni ecclesiastiche milanesi. Queste, nonostante i dettami pontifici, ⁴² divennero

40. Così la tipografia presentava la sua nuova pubblicazione: «Ai M. Rr. prevosti e parroci della città ed arcidiocesi di Milano. L'editrice tipografica S. Giuseppe, assumendo col consenso della R.^{ma} Curia Arcivescovile la stampa di questa guida del clero della diocesi di Milano, ha inteso di uniformarsi a tutte le istruzioni e suggerimenti dei superiori, facendo assegnamento specialmente sulla gentilezza dei M. Rr. prevosti, parroci e congregazioni perché avesse a riuscire il più possibile corretta. Un ringraziamento quindi a tutti quanti gentilmente cooperarono alla compilazione di questa guida».

41. «Il clero della diocesi di Milano: guida della diocesi di Milano», Milano: Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, dal 1977. Il Centro venne fondato nei primi anni Settanta del xx secolo. Lo statuto, approvato dall'allora cardinale Giovanni Colombo nel 1971, ne precisa le finalità: «Promuovere lo studio di temi religiosi con particolare riferimento alle attuali esigenze, nonché alla storia, alle istituzioni e al rito della Chiesa Ambrosiana; lo studio dei problemi di sociologia pastorale interessanti l'arcidiocesi di Milano; l'attuazione di pubblicazioni, conferenze e strumenti di informazione per la diffusione della cultura religiosa e per l'azione pastorale»; MAJO 1994, II (1988), p. 783-784.

42. Mi riferisco in particolare alla costituzione apostolica *Annus qui hunc* di Benedetto XIV, pubblicata nel 1749, ricca di preziose informazioni circa il modo e la tipologia di canto ammesso nella Chiesa; v. DELLABORRA 1999, pp. 67-71.

luogo di sperimentazione del nuovo sentire musicale. Ce ne dà testimonianza Charles Burney. Durante il suo soggiorno a Milano, entrando in Santa Maria secreta, ascoltò una «messa in musica composta e diretta dal signor [Carlo] Monza», definendola «graziosa, [con] lunghe ed ingegnose sinfonie»;⁴³ in Santa Maria del Carmine poté constatare la «vivacità e l'impeto» delle sinfonie di Sammartini, dove «le parti strumentali sono scritte bene, nessun degli esecutori rimane a lungo in ozio, ed i violini soprattutto non hanno tempo di dormire».⁴⁴ Musica dunque strumentale, già bandita dal Concilio di Trento, ma in realtà mai abbandonata nella prassi.⁴⁵

«Milano sacro», seppur con semplici informazioni, permette di colmare i vuoti biografici di questi artisti, tracciando la strada a future ricerche. Prendiamo ad esempio Carlo Monza; la lettura dell'almanacco consente di evincere il grande prestigio rivestito dal compositore, chiamato ad operare in molte chiese cittadine:⁴⁶ nel 1787, primo anno del suo impiego come maestro di cappella del Duomo, Monza è segnalato presso i templi di S. Maria dei Servi, S. Barnaba, S. Gottardo, S. Nazaro, S. Calimero, S. Maria delle Grazie, S. Maria secreta, S. Maria del Carmine e S. Marco.⁴⁷ Considerazione valida anche per personaggi di spicco quali il già citato Sammartini, Pietro Valle e Agostino Quaglia.

Dalla lettura del periodico possono emergere nuove notizie circa l'attività di musicisti ancora poco studiati; nomi senza una preciso volto che, visto il loro prestare la propria arte in molte chiese cittadine, meriterebbero maggior attenzione. È il caso di Carlo Martinenghi (Martinengo), del quale sappiamo solo essere stato attivo in area milanese e nella cappella arcivescovile di Breslavia:⁴⁸ «Milano sacro» ci dice essere soprano nella cappella di S. Maria dei miracoli presso S. Celso dal 1761 al 1768. Giovanni Corbella (Corbelli) fu, invece, maestro di cappella in S. Eustorgio, S. Giovanni in Conca, S. Maria Ara Coeli, S. Maria del Paradiso, S. Maria della Pace e S. Pietro in Gessate dal 1761 al 1773; ricoprì, nello stesso lasso di tempo, anche l'incarico di organista

43. BURNEY 1773, p. 88 (dell'ed. 1979).

44. *Ibidem*, p. 89

45. Un quadro generale sulla musica sacra milanese di questo periodo, e sulla compresenza di stili eterogenei, è trattato da DELLABORRA 1999.

46. *Ibidem*, p. 72.

47. L'almanacco indica il Monza «maestro di cappella» in tutte queste chiese. Ovviamente questo non era possibile, proprio perché tale incarico richiedeva un impegno non indifferente (basti ricordare che l'impiego presso la Metropolitana comportava non solo la direzione della cappella, ma anche l'obbligo di produzione di nuove composizioni e l'educazioni dei futuri cantori). Come evidenziò già Barblan, riferendosi alla diffusa presenza nelle chiese milanesi del Sammartini, «la dizione 'maestro di cappella' [deve essere intesa] nel senso che al nostro musicista era affidato il compito di approntare e dirigere soltanto le manifestazioni più salienti che avvenivano nelle varie chiese» (BARBLAN 1962, p. 643).

48. Come si può evincere dalla voce in HOFFMAN 1830: «Martinenghi (Carlo), aus Mailand, befand sich um das J. 1750 in der hochfürst-bischöfl. Kapelle zu Breßlau».

del Duomo.⁴⁹ Francesco Pogliani (Pogliano) fu maestro in più di dieci chiese cittadine nel periodo compreso tra il 1762 e il 1795.

Il periodico permette anche d'evidenziare una prassi diffusa nel reclutamento del personale addetto all'attività musicale: molti dei posti presso le cappelle cittadine sembrano essere soggette al patronato di alcune famiglie di musicisti: ad esempio la famiglia Bonazzi (Antonio, Carlo, Felice, Ferdinando e Giuseppe), attiva tra il 1761 e il 1796 nelle chiese di S. Giovanni Battista, S. Maria Beltrade, S. Maria della Canonica, S. Maria Podone, S. Sepolcro, S. Simpliciano, SS. Cosma e Damiano, S. Babila, S. Maria della Rosa, S. Maria Coronata e S. Stefano; o la famiglia Zucchetti (Zucchinetti), i cui membri detengono il posto di organista e maestro di cappella nel Duomo di Monza.

Ma il maggior contributo portato da «Milano sacro» non è una lista di nomi di musicisti più o meno conosciuti. Il suo vero valore sta nella capacità di fotografarci una Milano musicale ad oggi poco indagata; di darci una panoramica dall'alto sui centri di produzione ed esecuzione, ponendo le basi a uno studio attento a quella realtà quotidiana del far musica troppo spesso dimenticata.⁵⁰ Non solo il Duomo e i suoi maestri di cappella, ma tutte le chiese cittadine che, come emerge già dalle notizie del «Milano sacro», non rinunciano ad una veste musicale: la Basilica di S. Ambrogio, S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, S. Antonio Abate, la cappella ducale di S. Gottardo, S. Francesca Romana, S. Maria del Carmine, S. Maria della Passione, S. Pietro in Gessate, S. Simpliciano...⁵¹ Le notizie dell'almanacco rappresentano cioè le fondamenta per un'indagine a tutto campo che porti a scoprire ogni aspetto della Milano musicale, senza soffermarsi esclusivamente sui grandi nomi o sui grandi centri di produzione, attenta a tutti i particolari, il cui scopo sia quello di recuperare la vera storia musicale lombarda.

49. Burney, parlando del Duomo, annota sul suo diario: «Gli organisti sono due ... attualmente primo organista è il signor G. Corbeli che è considerato un professionista assai esperto. Lo ascoltai parecchie volte; suona con uno stile grave e sapiente, che si adice al luogo ed allo strumento» (BURNLEY 1773, p. 79 dell'ed. 1979).

50. Faccio mie le parole di Elena Quaranta che, nella prefazione al suo importante libro sulla Venezia musicale nel Rinascimento, ben argomenta: «In fin dei conti, non sembra possa giovare molto il disporre di tanti elenchi di nomi e di date fintantoché questi restano privi di qualsiasi connessione con una realtà quotidiana un poco più concreta ... manca un tentativo più che superficiale di comprendere ciò che anche al di fuori delle corti e delle grandi cattedrali stava intorno al fenomeno musicale e ad esso dava ugualmente vita...» (QUARANTA 1998, p. VIII).

51. Ad oggi gli studi musicologici hanno data scarsa attenzione alla storia musicale di queste chiese. Ad esempio, priva di qualsiasi contributo scientifico è la Basilica di S. Ambrogio, nonostante l'importante ruolo ricoperto non solo nella storia del culto ambrosiano, ma anche di quello musicale (basti pensare che lì vi operò Sammartini). Anche Santa Maria dei Miracoli presso San Celso è orfana di ricerche dettagliate, nonostante conti una tradizione musicale secolare testimoniata dal ricchissimo archivio oggi depositato presso l'Archivio Diocesano di Milano. Quest'ultimo è stato interesse di pochi studi, dei quali ricordo GHIELMI 1986, pp. 3-22, FRIGERIO 1987 e RICUCCI 1999.

APPENDICE

Si trascrive il calendario dedicato all'attività musicale di Milano apparso nell'unico numero sopravvissuto della «Galleria delle stelle» (I-Mb), almanacco mutuato sulla falsariga di «Milano Sacro»:

*La galleria delle stelle. Almanacco per l'anno 1775. Nel quale si contengono alcune osservazioni critiche, istoriche e naturali, l'ordine delle calende, delle none e degli idi per ciascun giorno, i nomi delle chiese, dove vi sarà la musica e i nomi dei loro rispettivi maestri di Cappella, Milano: per Gaetano Motta, [1774].**

GENNAIO		
Domenica 1	Circoncisione	Musica del signor Piazza a San Fedele
Domenica 15	Seconda domenica dopo l'Epifania	Musica a Sant' Ambrogio del signor Sanmartino
Lunedì 16	San Marcello	A Sant' Antonio primi vesperi con musica del signor Colombo
Martedì 17		A Sant' Antonio musica
Venerdì 20	Santi Fabiano e Sebastiano	Musica alla loro chiesa
Mercoledì 25	Conversione di San Paolo	Musica a San Michele del signor Sanmartino per Sant' Antonio abate
Giovedì 26	San Policarpo prete e Santa Paola matrona	Musica a San Damiano alla Scala del signor Bonazzi
Domenica 29	Sant' Aquilino prete e San Francesco di Sales	Musica a San Lorenzo del signor Chiesa e a Santa Maria della Visitazione del signor Fiorone con panegirico alla sera
FEBBRAIO		
Giovedì 2	Purificazione di Maria Vergine	Musica di Servi del signor Colombo
Mercoledì 22	Cattedra di San Pietro e Santa Margherita	Musica al Paradiso

* Spoglio a cura di Ivano Bettin.

MARZO		
Venerdì 3	Santi Marino e Asterio	Le Sante Quarantore straordinarie a Sant' Alessandro con musica anche nei due seguenti giorni del signor Sanmartino
Mercoledì 8	San Giovanni di Dio	Musica in Santa Maria Aracoeli del signor Piazzino
Giovedì 9	Santa Francesca Romana	Musica a San Vittore Grande del signor Pojano
Domenica 12	Della Samaritana e II di quaresima	Alla Pace musica del signor Pietro Valle per Santa Margherita da Cortona
Lunedì 13	San Macedonio prete	Corso a San Dionigi e musica del signor Sanmartino
Domenica 19	Di Abramo e III di quaresima	Musica ai Crociferi
Sabato 25	Annunciazione di Maria Vergine	I primi vesperi a San Giuseppe con musica del signor Sanmartino
Domenica 26	Del cieco e IV di quaresima	Musica per San Giuseppe nella sua chiesa
APRILE		
Domenica 2	Di Lazaro e V di quaresima, San Francesco di Paola	Musica alla sua chiesa del signor Pojano, in fra l'ottava tutte le sere, mattina e sera il primo ed ultimo di dell'ottava, e musica alla Passione del signor Sanmartino
Domenica 23	I dopo Pasqua	Musica a Sant' Alessandro del signor Sanmartino per il beato Alessandro Sauli milanese
Martedì 25	San Marco	Musica alla sua chiesa del signor Fiorone
Mercoledì 26	Santi Clero e Marcellino	Musica a Santa Maria Porta del signor Valle
Sabato 29	San Pietro	Musica a Sant' Eustorgio del signor Chiesa
Domenica 30	Santa Caterina da Siena	Musica ai Servi per San Pellegrino
MAGGIO		
Giovedì 11	San Majolo	Musica del signor Pojano a Santo Stefano Nosiggia per San Nicolò di Barri
Venerdì 26	San Filippo Neri	Musica a San Satiro del signor Chiesa, a Santa Maria in Monforte per la Madonna di Caravaggio del signor Pojano
Domenica 28	San Senatore	Musica a San Giovanni in Conca del signor Monza per Santa Maria Maddalena de' Pazzi
GIUGNO		
Domenica 4	Di Pentecoste	Musica del signor Valle alla Pace per dar principio alla novena di Sant' Antonio di Padova

Domenica 11	La Santissima Trinità – San Barnaba apostolo	Musica del signor Columbo alla sua chiesa
Martedì 13	Sant'Antonio di Padova	Musica alla Pace e al Giardino panegirico e musica del signor Sanmartino a San Francesco tutta l'ottava coll'intervento dei tribunali
Lunedì 19	Santi Gervaso e Protaso	Musica a Sant'Ambrogio del signor Sanmartino
Giovedì 22	San Paolino vescovo	Musica a San Francesco per Giovanni Nepomuceno
Domenica 25	Sant'Eligio	Musica del signor Sanmartino a San Michele al Gallo
Venerdì 30	Commemorazione di San Paolo	Musica del signor Sanmartino in Sant'Alessandro dei chierici regolari di San Paolo detti Barnabiti

LUGLIO

Domenica 2	Visitazione di Maria Vergine	Musica del signor Piazza a San Damiano in Porta Orientale per la Madonna del Rosario
Domenica 9	San Zenone	Musica del signor Monza a San Giovanni in Conca per la Madonna del Carmine
Sabato 15	San Camillo di Lellis	Musica del signor Colombo e panegirico nella chiesa de' padri Crociferi
Domenica 16	Santi Quirico e Giuditta – La commemorazione solenne della Beata Vergine del Carmine	Festa e musica del signor Sanmartino in questa chiesa
Giovedì 20	Sant'Elia e san Girolamo Emiliani	Musica del signor Monza a Santa Maria Secreta
Domenica 23	Sant'Apollinare	Musica a San Giovanni in Conca
Mercoledì 26	Sant'Anna	Panegirico e musica a Santo Stefano del signor Valle e a Santa Maria Fulcorina e musica del signor Sanmartino al Carmine con panegirico

AGOSTO

Mercoledì 2	Santa Maria degli Angioli	Musica a San Fedele per Sant'Ignazio all'ambrosiana
Giovedì 3	Invenzione di Santo Stefano	Nella sua chiesa alla sera musica del signor Valle
Venerdì 4	San Domenico	Musica del signor Chiesa a Sant'Eustorgio, panegirico e musica del signor Sanmartino alle Grazie con processione al dopo pranzo
Domenica 6	La Trasfigurazione di Nostro Signore	Al dopo pranzo a Sant'Antonio musica del signor Colombo per i primi vesperi per San Gaetano Tiene

Lunedì 7	San Gaetano	Musica del signor Columbo a Sant'Antonio con intervento della città e panegirico e in tutta l'ottava musica alla mattina
Lunedì 14	Sant'Eusebio	A Santa Maria presso San Celso musica del signor Fascetti ai primi vesperi del giorno seguente
Martedì 15	L'assunzione di Maria Vergine	Musica <i>ivi</i>
Domenica 20	San Bernardo	A Sant'Ambrogio panegirico e musica del signor Sanmartino
Lunedì 21	San Privato	Musica del signor Fioroni e panegirico nella chiesa della Visitazione per la Santa di Chantal e a San Vittore al Corpo pel Beato Bernardo Tolomei
Martedì 22	San Timoteo e compagni	Musica alla chiesa de' Servi pel Beato Angelo Porro
Mercoledì 23	San Filippo Benizzi	Musica ai Servi del signor Colombo per detto santo
Giovedì 24	San Bartolomeo	Musica del signor Valle a San Giovanni sul Muro per Sant'Andrea Avellino
Venerdì 25	San Ludovico, re di Francia	La musica per San Genesio 1774 fu a San Celso
Sabato 26	Sant'Alessandro	Musica del signor Sanmartino
Domenica 27	San Cesareo	Musica del signor Sanmartino a Santa Teresa, del signor Pojani a San Vittore al Corpo e musica ai Servi
Lunedì 28	Sant'Agostino	Musica del signor Fiorone a San Marco
Mercoledì 30	Santa Rosa	Musica del signor Monza alla Rosa

SETTEMBRE

Mercoledì 6	San Zaccaria	Musica del signor Monza alla Rosa per San Vincenzo Ferrerio
Venerdì 8	La natività di Maria Vergine	Musica del signor Piazza a Santa Francesca fuori di Porta Orientale
Domenica 10	San Nicola da Tolentino	Musica del signor Piazza a San Damiano in Porta Orientale e a San Marco festa del Santissimo Nome di Maria Vergine
Martedì 12	Santi Cornelio e Cipriano	Musica del signor Colombo nella chiesa dei padri Crociferi
Sabato 16	Sant'Eufemia	A San Satiro musica del signor Sanmartino per i primi vesperi che si cantano dai monaci di Sant'Ambrogio

Domenica 17	San Satiro	Musica del signor Sanmartino alla sua chiesa alla mattina, ove si canta la messa dai monaci di Sant' Ambrogio e al dopo pranzo il vespro dai preti dell'oratorio con musica del signor Chiesa
Domenica 24	Santa Tecla	Musica a Sant'Eustorgio per San Vincenzo Ferrerio
OTTOBRE		
Mercoledì 4	San Francesco d'Assisi	Panegirico e musica del signor Sanmartino a San Francesco
Domenica 15	Santa Teresa	Musica del signor Sanmartino alla sua chiesa
NOVEMBRE		
Domenica 5	San Magno	Musica del signor Colombo al Collegio Elvetico per San Carlo
Giovedì 9	La Solennità di tutti i santi domenicani	Al dopo pranzo a Sant'Antonio i primi vesperi con musica del signor Colombo per Sant'Andrea Avellino
Venerdì 10	Sant'Andrea Avellino	Musica del signor Colombo a Sant'Antonio
Sabato 25	Santa Caterina	In San Marco musica alla mattina del signor Fiorone per questa santa vergine e martire
DICEMBRE		
Sabato 2	Santa Bibiena	Musica a San Fedele per San Francesco Saverio
Giovedì 7	Ordinazione di Sant'Ambrogio	Musica alla sua chiesa
Venerdì 8	L'Immacolata Concezione di Maria Vergine	Musica a San Francesco
Domenica 17	San Lazaro	In Sant'Antonio da' Ricamatori si fa la festa di Santa Lucia vergine e martire con musica del signor Colombo
Martedì 26	Santo Stefano	A Santo Stefano maggiore musica al dopo pranzo del signor Valle
Mercoledì 27	San Giovanni	Musica a San Giovanni in Conca del signor Monza
Giovedì 28	Santi Innocenti	Musica del signor Sanmartino a San Francesco

Gaetano Piazza

maestro di cappella a Milano

di LUCA CIVELLI

Fino a non molto tempo fa, di Gaetano Piazza si conosceva ben poco. Aldilà di sporadiche comparsate in elenchi sommari, questo 'oscuro' compositore rimaneva uno dei tanti di cui sono zeppi dizionari ed enciclopedie. Qui tento di riassumere quanto scoperto finora, offrendo qualche indicazione su quanto resta da fare – ancora molto – in merito all'*affaire* Piazza. Sebbene ora la sua figura sia meno avvolta dalle 'nebbie della storia', molti tratti del suo profilo risultano ancora dispersi tra carte e pagine ingiallite.

Chi è Gaetano Piazza?

La situazione all'origine era a dir poco sconcertante. Tutto nasceva dalla domanda: chi è Gaetano Piazza? La risposta era sempre la stessa: «Si hanno di lui pochissime notizie».¹ L'indagine, mossa a partire da dizionari ed enciclopedie, non sembrava offrire rivelazioni entusiasmanti.² Il primo riferimento bibliografico incrociato rimaneva quindi il più esteso e completo:

1. DEUMM 1990, *ad vocem*. Anche BRUSA · ROSSI 1996 esordisce nello stesso modo: «Pochissime le notizie sulla sua vita» (p. 99). Il primo lavoro dedicato a Gaetano Piazza, nato quasi per caso e in circostanze fortuite, prese le mosse da qui. Gli obiettivi della ricerca, confluita nella mia tesi di laurea (CIVELLI 2006), erano sostanzialmente tre: *in primis* recuperare parte della produzione strumentale di Piazza a partire dal materiale catalogato; in secondo luogo procedere alla compilazione di un catalogo tematico del 'recuperato', e infine tentare di ricostruire la vicenda storico-biografica del compositore. Se si sono parzialmente raggiunti i primi due propositi (in CIVELLI 2006 ci si occupava della sola produzione strumentale, v. *ibidem*, pp. 6-9 e 32-58), il terzo si è rivelato un'autentica sfida tutt'ora in corso.

2. Lo spoglio di alcuni tra i più importanti dizionari enciclopedici, ha prodotto scarse e ripetute informazioni. Quanto scritto in EITNER 1904, *ad vocem*, si ritrovava con poche modifiche in DEUMM 1990, *ad vocem*. Di Gaetano Piazza né il Grove né l'MGG danno notizia. Tutti e due saltano da «Piazza, Giovanni Battista, detto l'Ongaretto», a «Piazzolla, Astor» (GROVE 2001, XIX, p. 701; MGG 2008, *Personenteil*, XIII, col. 530). Anche un 'arretramento cronologico' a GERBER 1792, *ad vocem*, ha apportato aiuti residuali (tre righe in tutto) e nulla di nuovo. Per François-Joseph Fétis non c'era alcun Gaetano Piazza degno di nota e nel suo peregrinare tutto europeo sembra che nemmeno Charles Burney abbia mai incrociato il nostro compositore.

Piazza, Gaetano. Compositore ital. (Milano, sec. XVIII). Si hanno di lui pochissime notizie, ma sembra certo che abbia operato per tutta la vita nella città natale. Si sa che nel 1775 era maestro di cappella contemporaneamente in 3 chiese, S. Maria Aracoeli, S. Francesco fuori porta e S. Damiano. [...].

Compos.: Op. teatr.: *Il Demetrio* (Pavia, 1750); *L'eroe cinese* (Milano, 1757). Inoltre: Concerto per fl., archi e tr.; Concertino per clav. e archi.³

La situazione di 'magra' trovava consolazione nella presenza di pochi, pochissimi, elementi qualitativamente rilevanti. Si sapeva che Piazza era stato un compositore milanese, maestro di cappella, e che nel 1775 lavorava contemporaneamente in tre chiese di cui conoscevamo i nomi. Inoltre avevamo i titoli di quattro composizioni, un paio di annate (1750, 1757) e due luoghi di rappresentazione (Pavia e Milano). La sommatoria di queste esigue informazioni ha costituito la base di partenza delle mie ricerche.

Le date della vicenda Piazza

La mancanza di riferimenti cronologici è stato il primo ostacolo che si è cercato di superare. In assenza delle date di nascita e morte, avvertivo l'esigenza di dovere 'picchettare' il percorso terreno del compositore.

Il termine *ad quem* della vicenda Piazza è quel 1750 già individuato. Non esiste data più vecchia di questa. Si tratta dell'anno in cui il primo dramma teatrale del compositore venne rappresentato al Teatro Omodeo di Pavia.⁴ Escludendo la *Sonata per cembalo* (1751) e l'*Ouverture a più stromenti* (1758),⁵ e basandomi sulle date dei frontespizi degli altri suoi lavori,⁶ le prime esperienze compositive di Piazza sembravano avvenire nell'ambito della «Musica vocale profana».⁷ Si poteva poi collocare durante gli anni Cinquanta il suo 'periodo teatrale':

Il Demetrio · 1750 · Pavia, Teatro Omodeo

– GATTI 1971, DEUMM 1990, SARTORI 1995

Id. · 1755 · Napoli, Real Teatro San Carlo

– DE FILIPPIS · ARNESE 1961, BRUSA · ROSSI 1996

L'eroe cinese · 1758 · Milano, Regio Ducal Teatro

– EITNER 1904, DEUMM 1990, DE FILIPPIS · ARNESE 1961, GATTI 1971

3. DEUMM 1990, *ad vocem*.

4. SARTORI 1995, n. 7392. Cfr. inoltre DELLABORRA 2004, pp. 64-66, in particolare la nota 12 a p. 66, dove è riportata una breve storia del teatro. Il *Memet*, primo melodramma sammartiniano, fu presentato nel 1733, proprio all'Omodeo (v. CATTORETTI 2004^a, p. 569).

5. BRUSA · ROSSI 1996, p. 102, nn. 1352 e 1344.

6. *Ibidem*, pp. 99-103, le date dei frontespizi.

7. *Ibidem*, p. 99. Questo è uno dei tre rami – gli altri sono «Musica sacra» e «Musica strumentale» – in cui viene distribuita la produzione del compositore.

Occorre precisare che in contraddizione con quanto espresso dalle fonti bibliografiche,⁸ il 1758 non è l'anno di composizione dell'*Eroe cinese*, bensì quello di rappresentazione, come ci riportano i frontespizi del libretto⁹ e della partitura.¹⁰

Il quasi contemporaneo Carlo Gervasoni offre qualche notizia biografica in più:¹¹

PIAZZA GAETANO, nativo di Milano, bravo compositore di musica sacra e profana, ed ottimo maestro per istruire nella bell'arte. Egli ebbe degli illustri allievi, i quali li fecero molto onore. Scrisse alcune opere teatrali; ma soprattutto si è distinto, ed attualmente nella sua patria si distingue nel genere ecclesiastico.¹²

Scopriamo che oltre ad essere compositore e maestro di cappella, abile nel genere ecclesiastico, Piazza fu un «ottimo maestro» ed «ebbe degli illustri allievi». Incuriosisce quanto scrive Gervasoni nella *Prefazione* del suo volume:

La indicata descrizione [l'autore si riferisce alla parte del vol. intitolata: *Descrizione generale dei virtuosi filarmonici italiani che sono fioriti nell'epoca gloriosa della nostra musica fino al presente*] abbraccia tutti que' celebri compositori ed esecutori di musica, de' quali, dopo ogni più possibile diligenza da me usata, eziando col mezzo de' miei colleghi per la Società Italiana di Scienze Lettere ed Arti, mi è riuscito avere una sicura nozione per accennarli con fondamento. Che se tant'altri virtuosi filarmonici italiani non si trovano compresi in tale descrizione, la ragione si è perché alcuni non sono giunti in tempo a mia cognizione, ed altri poi, perché non hanno corrisposto agl'inviti miei, non meno che a quelli del zelante mio cooperatore il segretario perpetuo della classe delle Belle Arti della Società suddetta, il signor Giovanni Paolo Scheltesius.¹³

Gervasoni si avvale della collaborazione di alcuni colleghi della «Società», tra i quali il «dottissimo»¹⁴ Johann Paul Schultesius (1748-1816), apprezzato compositore e pianista tedesco, redattore della «Allgemeine musikalische Zeitung» che visse gran parte della sua vita in Italia. Sebbene non si sappia con quali

8. Cfr.: EITNER 1904, DEUMM 1990, DE FILIPPIS · ARNESE 1961.

9. *L'Eroe Cinese* | *Dramma Per Musica* | *da rappresentarsi* | *Nel Regio Ducal Teatro di Milano* | *Nel Carnovale dell'Anno 1758*. Consult. in I-Mb.

10. In I-Nc. Occorre precisare che il frontespizio è compilato da due mani differenti. *L'Eroe Cinese* | ... | *Atto Primo* | ... | *Del Sig. Gaetano Piazza In Milano* | ... | *nel 1758*, sembrano essere originali, mentre le diciture intermedie (... | *Dramma in 3 Atti Poesia Anonimo* | ... | *Musica* | ... | *Rappresent. Nel Regio Ducal Teatro* | ...) sembrerebbero aggiunte successive.

11. GERVASONI 1812. All'interno (pp. 77-302), ha destato il mio interesse un'ampia collezione di voci biografiche, lunghe al massimo poche pagine, aventi come soggetti i musicisti italiani operativi tra il XVIII e il primo decennio del XIX secolo, intitolata *Descrizione generale dei virtuosi filarmonici*.

12. *Ibidem*, p. 231.

13. *Ibidem*, p. 10.

14. *Ibidem*, p. 173.

tempistiche le informazioni siano state raccolte, Gervasoni rimane un testimone diretto. Piazza doveva quindi essere ancora in vita quando fu pubblicato il testo (1812): nel descrivere Gaetano Piazza l'autore ricorre al tempo presente («attualmente nella sua patria si distingue»).

Ora, se nel 1750 scrive la sua prima opera e nel 1812 è ancora vivo, dobbiamo collocare la sua nascita prima del 1730 (sarebbe troppo giovane altrimenti per comporre un'opera) e comunque dopo gli anni Dieci, se non vogliamo farlo morire centenario. Piazza ebbe quindi una vita molto lunga, sviluppata nella seconda metà del secolo in concomitanza con il riformismo austriaco e l'adozione, filtrata dalla sensibilità dell'intellighenzia lombardo-milanese, delle idee illuministe e sensiste sorte in Francia e in Inghilterra.¹⁵

Con buona probabilità il teatro e le scritture per grande orchestra, furono per qualche tempo al centro degli interessi di Piazza. L'esperienza sulle 'scene' alla quale ho già accennato, durò apparentemente poco (Gervasoni parla di «alcune» opere). Gli anni che intercorsero tra le prime del *Demetrio* e dell'*Eroe cinese* sono quelli che precedono la riforma gluckiana, sebbene qualche cambiamento fosse già in atto. Questa infatuazione 'giovanile' non impedì a Piazza di volgere lo sguardo altrove. Nel 1751 e nell'ottobre 1753, scriveva la *Sonata per Cembalo*¹⁶ e il *Respite a quattro voci*,¹⁷ due esempi che ci dimostrano come il compositore fosse già orientato verso i generi strumentale ed ecclesiastico, mentre recenti scoperte documentarie dimostrano come nel 1761 Piazza fosse operativo come maestro di cappella.

Gaetano Piazza Kapellmeister

Prima di arrivare al 1761, facciamo una fermata nel 1755. A quanto pare, oltre a scrivere musica sacra, Piazza era un frequentatore degli ambienti ecclesiastici già negli anni Cinquanta, durante il suo presunto 'periodo teatrale'. Ce lo dice una lettera datata 18 giugno 1755 che padre Giovanale Sacchi inviò al più celebre padre Martini:¹⁸

Ieri s'è compiuto il solenne triduo fatto in questa chiesa loro di Santo Antonio in onore del glorioso B. da Copertino. ... La musica è stata similmente solenne e numerosa: batterono tre maestri il nostro, e Piazzini e Sammartini, stimati in Milano valentissimi, i quali anche vennero con la maggiore compagnia di sonatori e cantanti. Ma giudichi ciascheduno a suo senno. A me questa maniera di musica mai non piacque. Meno poteva piacere ora, da che ho udita la sua, la quale, secondo me, dovrebbe essere ogni buona e giudiziosa musica, o certo l'ecclesiastica.¹⁹

15. Cfr. DIAZ 2005, pp. 3-17, per una breve panoramica storica che tiene in considerazione gli ambiti artistici.

16. BRUSA · ROSSI 1996, p. 102, n. 1352.

17. *Ibidem*, p. 101, n. 1330. Dalle informazioni che abbiamo questa è l'unica composizione di Piazza che reca mese e anno.

18. CATTORETTI 2004^a, p. 569.

19. *Ibidem*.

L'obiettivo di Sacchi consisteva nell'esprimere un giudizio sulla musica che contornò la celebrazione, ma evidentemente non ne rimase soddisfatto. Fu proprio la presenza «di sonatori e cantanti» a non convincerlo. È questa un'ulteriore riprova che malgrado gli impedimenti 'istituzionali', neanche il genere sacro era scevro da influenze e commistioni.²⁰ Tralasciando gusti e giudizi personali, vediamo cosa c'è di interessante per la nostra ricostruzione.

Innanzitutto consideriamo il 'Piazzini' della lettera come fosse Gaetano Piazza, anticipando che su questa convergenza e congettura, ritorneremo a tempo debito. Stando al giudizio di padre Sacchi, il 'giovane' Piazza non era quindi uno conosciuto, ma un apprezzato musicista, chiamato a suonare, per altro in occasione di una celebrazione ufficiale, accanto al più importante milanese del tempo: Giovanni Battista Sammartini. Inoltre, grazie alla lettera, un'eminenza musicale come padre Martini, viene a conoscenza delle abilità di Piazza; un'informazione che come vedremo, il teorico bolognese non dimenticherà.

Arriviamo quindi al 1761.²¹ Occorre precisare che nella Milano del tempo il ruolo di maestro di cappella era un impiego ambito. Pressoché tutti i musicisti della «corte di Sammartini»,²² erano attivi come *Kapellmeister*.

Un strumento utilissimo per reperire le informazioni che ci occorrono è l'almanacco «Milano sacro». Si tratta di una serie di volumetti che meticolosamente compilati, riportano le singole chiese, suddivise per porte cittadine, con i relativi organigrammi ecclesiastici e il numero di fedeli di ogni circoscrizione; e che anche in passato furono oggetto di considerazione critica.²³ Il

20. Molte delle composizioni sacre di Piazza, come quelle di altri autori gravitanti attorno a Sammartini, aderiscono a questo stile 'misto' (si dia un'occhiata alla musica sacra di Piazza; oltre ai brani con accompagnamento d'organo, 'obbligatorio', figurano forme 'concertate', sinfonie, etc.). La motivazione risiede nel fatto che molti maestri di cappella milanesi erano parallelamente attivi come operisti e compositori di musica strumentale; inevitabile quindi che gli stili di un repertorio ne influenzassero un altro. Neanche la produzione per organo di Gian Andrea Fioroni, maestro in Duomo, fu estranea alle commistioni (v. SCARPETTA 2004 che rintraccia le influenze strumentali sulla produzione organistica di Fioroni). Per un'analisi più specifica sulla musica sacra settecentesca a Milano, v. DELLABORRA 1999.

21. Cfr. CIVELLI 2006, pp. 25-27. L'individuazione delle chiese in cui Piazza operò, passò non solo attraverso gli articoli citati e relativi riferimenti bibliografici, ma anche per le informazioni contenute in ALLORTO 1992 (v. in part. pp. 15-19, e 44, nota 18).

22. L'espressione è presa a prestito da SARTORI 1960 (v. pp. 117-121). L'articolo, che esordiva in merito alla scarsità di notizie relative alla vita di Sammartini, si configura proprio come un'analisi dell'attività milanese del compositore, alla luce delle relazioni coi familiari (il padre e il fratello) e dei suoi numerosi impieghi in città.

23. Tra i testi reperiti per il presente studio, l'almanacco *Milano sacro* viene menzionato da SARTORI 1960 (p. 116). Gli almanacchi furono oggetto di analisi anche in occasione della stesura di CIVELLI 2006 (v. pp. 25-27), occasione nella quale si fece presente l'importanza e l'utilità delle informazioni contenute nella serie, e si suggerì di approntare un eventuale ed integrale spoglio dei volumi.

preziosissimo spoglio dei volumi,²⁴ operato da Francesco Riva,²⁵ ci permette d'individuare, come mostra lo schema, preziose informazioni relative a Piazza *Kappelmester*:²⁶



Va osservato che negli anni 1779 e 1787 «Milano sacro» non fu pubblicato, e gli ultimi anni di San Fedele e Santa Maria del Paradiso sono lacunosi; molti degli estremi cronologici di attività dipendono dall'effettiva pubblicazione dell'almanacco. Il dato interessante è che Piazza, quando Napoleone entra in città (1796), era attivo in almeno cinque chiese (nel 1807, quando «Milano sacro» riprende le pubblicazioni, il nome di Piazza non comparirà più).

È un dato sicuramente non trascurabile l'attività continuata e contemporanea in un così alto numero chiese: questo non significa che Piazza fosse impegnato quotidianamente, più facile pensare che i maestri di cappella – soprattutto quelli più prestigiosi e quindi affiancati da aiuti – adempissero ai loro impieghi soltanto in occasione delle celebrazioni più significative. Sempre grazie allo spoglio di Francesco Riva siamo in grado di fornire, laddove riportati, i nomi dei cantori e degli organisti collaboratori di Piazza:

Donzelli Giuseppe	Organista	1762, 1764-1766	S. Francesca Romana
Lessona Giuseppe	Organista	1764-1766	Ss. Cosma e Damiano
Giannantonio Grandati	Soprano	1763-1768	San Fedele
Stefano Valcamonica	Tenore		
Ottavio Albuzio	Contralto		
Giovani Battista Farina	Basso		

Nel 1773 Piazza tentò il concorso per diventare primo organista del Duomo di Milano. Quel che avvenne già si conosce ed è stato raccontato:²⁷ in seguito

24. Il documento con lo spoglio completo della serie mi è stato gentilmente donato da Francesco Riva.

25. In questo stesso volume.

26. Cfr. APPENDICE, p. 12 e segg.

27. TOFFETTI 2004, pp. 437-451, riporta la cronaca del concorso tentato da Piazza. Nella sezione denominata *Appendice documentaria* alle pp. 452-474 (v. in particolar modo dal

alla morte del maestro Giovanni Corbella, furono indetti due concorsi per designare il suo successore. Piazza tentò tutte e due le volte ma senza fortuna. Il posto fu assegnato ad Agostino Quaglia, che entrò in servizio nel luglio del 1773.²⁸ La polemica che si generò²⁹ dimostra come il musicista fosse in contatto con alcuni tra importanti teorici del tempo, come padre Martini e Antonio Vallotti, e il maestro Giuseppe Carcani.³⁰ Ciò significa che la stima e la buona considerazione di cui Piazza godeva presso Carpani e padre Martini³¹ più di vent'anni prima, era rimasta intatta.

Gaetano Piazza insegnante

Era stato giudicato «ottimo maestro per istruire nella bell'arte».³² Inoltre «sin dal 1759, Piazza era stimato sia dal maestro Carcani, sia da padre Martini, e che quest'ultimo gli aveva inviato un allievo».³³ Così rivela una lettera inviata da Carcani a Martini, in data 7 maggio 1759.³⁴ Secondo Anne Schnoebelen lo studente inviatogli rimane sconosciuto.³⁵ Noto è invece il nome di un altro studente che lo stesso Piazza raccomandò, allo stesso padre Martini: si tratta di Melchiorre De Vincenti, che fu suo allievo a Milano per qualche tempo.³⁶

C'è poi un altro 'sconosciuto' che beneficiò delle lezioni di Piazza. Di Camillo Mazzoni, fra i suoi «illustri allievi»³⁷ così riferisce Carlo Gervasoni:

Mazzoni Camillo bravo compositore di musica vocale ed instrumentale e perito maestro di bel canto, nato a Milano verso i 1764. Egli ha coltivato la bell'arte con molto studio e buona riuscita sotto la direzione del maestro Gaetano Piazza. Le sue composizioni hanno dell'originalità e della melodia

doc. 14 in poi), si trova una completa trascrizione della lettere scritte da Piazza, con numerose considerazioni di carattere tecnico sulle prove. Non mancano inoltre giudizi, riproduzioni dei bandi di concorso, alcune relazioni degli originali conservati in I-Md (cartella 404 *bis* capo xxvii § II fasc. 34) che contengono anche le locandine dei due concorsi (prima prova 6 marzo, seconda prova 6 maggio).

28. Agostino Quaglia fu organista del Duomo di Milano dal 1773 al 1802. Divenne maestro di cappella nel 1802, incarico che ricoprì fino al 1823 (v. l'articolo di Francesco Riva in questi atti).

29. Cfr. TOFFETTI 2004.

30. *Ibidem*. Di padre Antonio Vallotti (p. 441), si dice: «Vercellese d'origine ma padovano d'adozione, padre Vallotti era subentrato al maestro Calegari come organista, ma fu stimato e conosciuto per la sua produzione teorico-musicale». Alla pagina successiva si dice che: «Maestro di cappella del Duomo di Piacenza, Giuseppe Carcani doveva parimenti godere di una discreta fama come teorico» (p. 442).

31. *Supra*.

32. GERVASONI 1812, p. 231.

33. TOFFETTI 2004, p. 442.

34. *Epistolario Martiniano* H.85.129 (v. SCHNOEBELEN 1979, p. 111).

35. Così viene indicato nella breve descrizione in inglese nel *topic* delle minuta datoci da SCHNOEBELEN 1979, p. 111.

36. *Ibidem*, p. 486, lettera n. 4095.

37. GERVASONI 1812, p. 231; v. in SCHNOEBELEN 1979 la lettera del 28 marzo 1759.

espressiva. Questo virtuoso filarmonico viene stimato poi non solamente per suo gran genio nella composizione, ma ancora per la maniera assai distinta con cui esercita la professione di maestro di bel canto.³⁸

Cosa resta da fare

Le cose da fare sono ancora molte: il primo passo, cominciato con la mia tesi di laurea, sarà la realizzazione del catalogo tematico delle musiche del compositore.³⁹ Al catalogo potrebbero seguire alcune trascrizioni mirate, magari partendo dai quei brani la cui paternità è dubbia, tra Piazza e Sammartini, ma che per una serie di ragioni, sono più facilmente attribuibili al primo, come suggerisce Filippo Emanuele Ravizza.⁴⁰

Ancor più interessante, in vista magari, di un futura esecuzione, si presenterebbe un'edizione dei due notturni di Piazza: il *Concertino Notturmo* | a | due Flauti *Traversieri* | Violini e Trombe da caccia | col Basso⁴¹ e il *Concerto* à 6. | *Notturmo* ò *Traversiero* solo | con Violini, Trombe, e Basso, caratterizzati da «un organico ancor più particolare»,⁴² che lo pone in relazione con alcune combinazioni strumentali a cui ricorre Sammartini.⁴³

Rimane infine da sciogliere un rebus che riguarda il numero dei Piazza in circolazione a Milano in questi anni. Accanto a Gaetano si ritrova, come abbiamo visto, Piazzini/Piazzino e Felice Piazza. Nell'introdurre la lettera del 1755 di padre Giovanale Sacchi,⁴⁴ ho fatto coincidere Piazzini con Gaetano Piazza. I due ritornano in un curioso volumetto intitolato *La Galleria delle Stelle. Almanacco per il 1775*, dove Gaetano compare due volte:⁴⁵

38. *Ibidem*, p. 182.

39. Cfr. CIVELLI 2006, pp. 32-58 (sez. intitolata: *Un catalogo per il futuro. La musica strumentale di Gaetano Piazza*). Per quanto concerne la struttura del catalogo, un modello di riferimento potrebbe essere quello compilato recentemente da Jacopo Franzoni (*v. FRANZONI* 2008, pp. 13-60).

40. RAVIZZA 2004, pp. 319-320. «Da aggiungersi che le fonti indicanti Gaetano Piazza sono di provenienza probabilmente milanese, inoltre appaiono qualitativamente superiori rispetto a quelle attestanti la paternità di Giovanni Battista Sammartini» (p. 319). Ravizza si riferisce alle composizioni seguenti: *Sonata per Cembalo. Gaet.^o Piazza n.º: 2 S.^r Martelli*. (BRUSA · ROSSI 1996, p. 103, n. 1360), *Suonata p. Cembalo del Sig.^r Gaetano Piazza* (*Ibidem*, p. 103, n. 1363) e *Sonata del sig.^{re} Piazza* (*Ibidem*, p. 103, n. 1364).

41. La trascrizione dell'*incipit* si trova in CIVELLI 2006, p. 34.

42. FARINA 2004, p. 112, nota 23.

43. Cfr. *Ibidem*, in particolar modo il sottocapitolo intitolato: *Il genere del notturno a Milano e nell'opera di Sammartini* (pp. 110-113). Il notturno viene contestualizzato all'interno del più ampio panorama milanese, e del genere vengono sottolineate alcune 'particolarità', come ad esempio l'uso del flauto («Altro elemento da sottolineare, riguardo l'organico dei notturni milanesi è la presenza molto frequente, anche se non costante, del flauto. Esso è utilizzato da Melchiorre Chiesa, da Gaetano Piazza e da Sammartini, oltre che da altri autori legati al capoluogo lombardo, come Paisiello e Jommelli». P. 111).

44. Cfr. *supra*.

45. Cfr. l'APPENDICE contenente lo spoglio dei dati de LA GALLERIA 1775, compilato da Ivano Bettin nell'articolo di Francesco Riva in questi atti.

Gennaio, 1 domenica · *Circoncisione*: «Musica del signor Piazza a San Fedele».

Luglio, 11 domenica · *Visitazione di Maria Vergine*: «Musica del signor Piazza a San Damiano in Porta Orientale per la Madonna del Rosario».

Mentre «Piazzino» è citato a pagina 32:

Marzo, mercoledì 8 · *San Giovanni di Dio*: «Musica in Santa Maria Aracoeli del signor Piazzino»

Piazza tuttavia, come abbiamo visto, oltre ad aver lavorato per lungo tempo in San Fedele e in San Damiano, aveva lavorato anche in Santa Maria Aracoeli dal 1764 fino al 1796: è quindi poco probabile ci si possa riferire ad altri. Non solo. Claudio Sartori è stato il primo studioso ad occuparsi dell'almanacco *La Galleria della Stelle*, fornendone un'attenta descrizione,⁴⁶ e anche per lo studioso non esistono distinzioni tra i due: «Le altre cappelle delle rimanenti chiese cittadine erano invece suddivise fra i contemporanei del Sammartini in questo modo: ... S. Maria Aracoeli, S. Francesca fuori Porta e S. Damiano a Gaetano Piazza».⁴⁷ È forse possibile che Gaetano Piazza fosse detto, occasionalmente, «Piazzino» per distinguerlo da altri, ad esempio quel Carlo Francesco che nel 1790 è maestro di cappella ai Crociferi,⁴⁸ o da Felice Piazza che fu organista in Duomo ai tempi di Napoleone. Va tuttavia osservato che tutti gli altri Piazza contemporanei a Gaetano sembrano più giovani e, almeno nel 1775, meno conosciuti: per quale ragione chiamarlo «Piazzino»?

Stando alle informazioni forniteci da *Milano sacro*, Felice fu per tre anni (1784 al 1786) maestro di cappella in San Pietro in Campo Lodigiano, la stessa chiesa in cui, a partire dal 1762 e fino al 1783, esattamente un anno prima dell'arrivo di Felice, Gaetano ricoprì lo stesso incarico.

Possiamo allora pensare che Piazzino sia Felice, nipote di Gaetano, introdotto alla musica e di qualche talento, al punto che lo zio lo abbia coinvolto nelle celebrazioni dell'8 marzo 1775 di Ara Coeli? Certo è che se così fosse non potremmo supporla già attivo nel '55, quando Sacchi citava un «Piazzini» nella sua lettera. L'altra ipotesi, ancora meno convincente, è quella di Ennio Cominetti:

Di Felice Piazza nulla si conosce. Potrebbe trattarsi del secondo nome di Gaetano Piazza ... ma è solo un'ipotesi non confortata da documenti.⁴⁹

Insomma, anche su questo punto rimangono ombre che, si spera, il tempo chiarirà. Del resto, quello verificatosi con Gaetano Piazza non è un caso raro. L'apparente mancanza di notizie è talvolta un pretesto per non affrontare indagini di questo tipo ma ciò non significa che dati e informazioni manchino del tutto. Il più delle volte si tratta solo di recuperarle, rielaborarle e intrecciarle tra loro; e per fare questo occorre solo un po' di pazienza.

46. SARTORI 1962.

47. *Ibidem*, p. 154.

48. Ms 1790, p. 51 (Collegio di Chierici regolari, Ministri degli infermi, detti Crociferi).

49. COMINETTI 1985, p. vii. Quelle relative a Felice Piazza sono alcune delle brevi informazioni fornite nell'introduzione.

SIX
SIMPHONIES

Pour deux Violons, Alto Viola, Basse,
Haubois et Cors de Chasse.

DÉDIEES

A son Excellence Monseigneur le Comte

DON FRANÇOIS BALBI

E DE SIRO VELA SANTA CARA &c.

*Grand d'Espagne de la première Classe et Gentilhomme
actuel de la Chambre de sa Majesté Catholique.*

COMPOSÉES PAR

FRANCESCO ZAPPA

Prix 12 ¹¹.

A PARIS

Chez M. De la Chevadiere, Rue du roule à la Croix d'or.

Et aux Adresses ordinaires.

A Lion

Aux Adresses ordinaires de Musique.

A . P . D . R .

Frontespizio dell'unica raccolta a stampa di sinfonie di Francesco Zappa,
pubblicata a Parigi da La Chevadiere.

Chi era Francesco Zappa?

di JACOPO FRANZONI

Mi sono avvicinato alla vita e alle opere di Francesco Zappa, spinto dal desiderio di far luce su un evento musicale singolare, accaduto nel 1984. In quell'anno Frank Zappa pubblicò un disco intitolato *Francesco Zappa*:¹ già dalle note di copertina si faceva intendere che la musica era di tal «Francesco Zappa» (attivo tra il 1763 ed il 1788) e che si trattava della sua prima registrazione digitale in più di 200 anni.

Gli estimatori di Frank conoscevano bene la sua ironia, capace di rendere ogni uscita discografica un *unicum*, un capitolo artistico a parte, denso di una specifica mitografia. *Francesco Zappa* non sembrava sfuggire a questa legge e fu del tutto naturale per molti pensare ad un *alter-ego*, creato dal geniale musicista di Baltimora, per accompagnare la sua bizzarra escursione musicale in ambito tardo-barocco.

Ancora oggi alcuni credono che le tracce contenute in *Francesco Zappa* siano state scritte da Frank² ma in realtà Francesco Zappa visse davvero e scrisse molta altra musica oltre a quella riarrangiata nel disco postumo.

Francesco e Frank

Avvicinandomi alla figura di Francesco Zappa, avevo subito notato che la scelta dello strumento di ricerca influenzava il risultato d'indagine: accedendo alle pagine del *Grove*, ben noto ai musicologi, si ha notizia di:

Zappa, Francesco: Violoncellista e compositore Italiano, nato a Milano, fiorito tra il 1763 ed il 1788 ...³

Al contrario, un tipo di approccio che privilegi le più recenti risorse informatiche, porterà a scoprire che:

Francesco Zappa, pubblicato nel 1984, è un album di Frank Zappa. In questo album, Frank Zappa esegue al *synclavier*⁴ composizioni di musica da ca-

1. ZAPPA 1984.

2. CONNOLLY 2007.

3. SALVETTI 1980.

4. Il *synclavier* fu un potente sistema che integrava sintetizzatore e registratore musicale. Ideato alla fine degli anni '70, vantava campionamenti da 100 kHz, archiviati in

mera attribuite al violoncellista e compositore barocco milanese Francesco Zappa, realmente vissuto nel XVIII secolo.⁵

Per usare le parole di Paolo Giovannetti,⁶ da una parte la *critica accademica* pone l'accento sul musicista vissuto nel '700, dall'altra la *critica militante* si concentra invece sul disco pubblicato 200 anni dopo la sua morte. In ogni caso l'una tace le informazioni che possiede l'altra.

Uno dei contributi più curiosi sulla figura di Francesco Zappa, proveniente da un ambito di sicuro molto lontano da quello accademico, è il saggio *The musical times of Francesco Zappa*,⁷ scritto nel 1983, pochi mesi prima dell'uscita dell'album, dallo stesso Frank Zappa e da David Ocker, all'epoca suo stretto collaboratore: un testo interessante ed irriverente, a metà strada tra la tradizionale forma del saggio musicologico ed i principi del *Gonzo journalism*⁸ di Thompson.

Zappa e Ocker usano certamente le informazioni ricavate dai dizionari musicologici, ma poi le ampliano in modo immaginoso e del tutto arbitrario, amplificando situazioni e personaggi, al fine di mettere in evidenza, in modo caricaturale ed estremo, convenzioni sociali e costumi di fine '700: particolarmente efficace è la rappresentazione che emerge del rapporto tra musicista e mecenate nel XVIII secolo, argomento molto sentito da parte di Frank,⁹ da sempre fiero oppositore delle politiche della grande industria discografica americana.¹⁰ Ma chi era veramente Francesco Zappa?

La vita di Francesco Zappa

Le informazioni certe che ho potuto raccogliere sulla vita e sull'attività musicale di Francesco Zappa abbracciano un periodo che va dal 1763 al 1794. Fonti importanti per questa ricerca sono stati i frontespizi e le dediche delle sue stampe, i manoscritti ed i documenti delle corti dove il musicista visse e suonò.

grandi dischi magneto-ottici. Venne venduto a centinaia di artisti e studi di registrazione, spesso ad un prezzo superiore ai 200.000 dollari. Frank Zappa fu tra i primi ad adottarlo.

5. Scheda *Francesco Zappa* in *Wikipedia* (<www.wikipedia.org>).

6. GIOVANNETTI 2005, p. 10.

7. OCKER 1983.

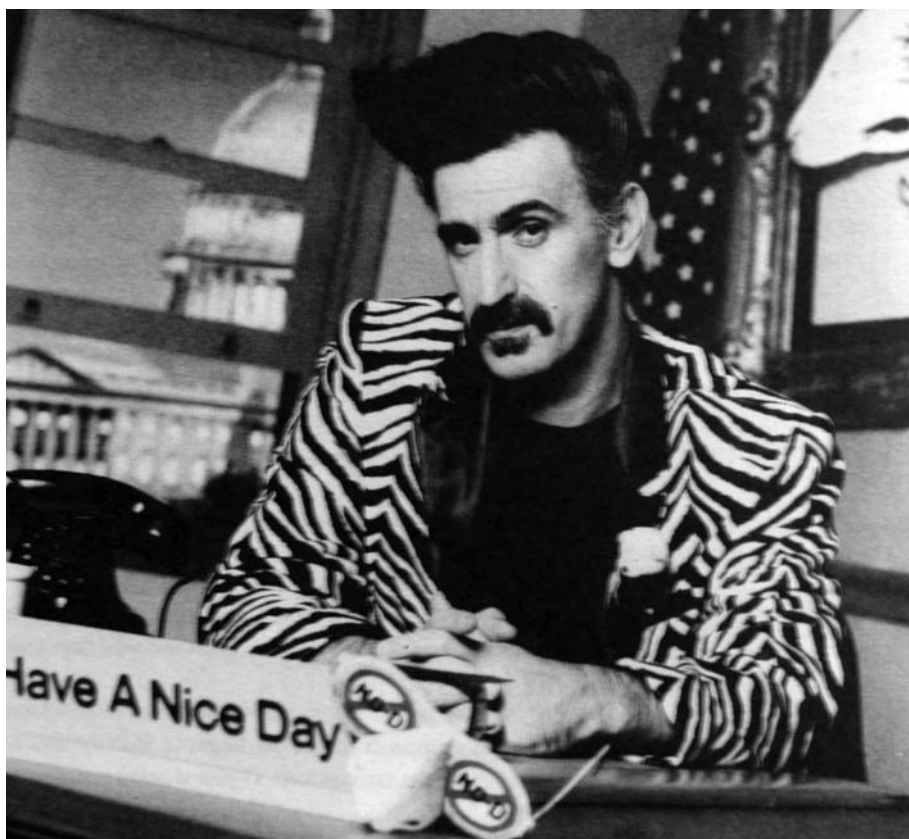
8. Particolare stile di scrittura giornalistica, creato dallo scrittore e giornalista americano Hunter Stockton Thompson. Secondo il *Gonzo journalism*, il giornalismo può essere veritiero senza dover essere rigidamente oggettivo. Preferisce curare lo stile che la precisione e mira a descrivere le esperienze personali, le sensazioni, gli umori piuttosto che i fatti.

9. ZAPPA · OCCHIOGROSSO 1989, pp. 186-187.

10. Negli anni successivi Frank Zappa condurrà una dura battaglia contro il PMRC (Parents Music Resource Center), un'associazione statunitense dedicata al controllo e alla censura delle opere musicali, fondata nel 1985 da Tipper Gore, moglie del senatore Al Gore. Il PMRC si scioglierà poi verso la fine degli anni '90.



A fianco la copertina dell'album *Francesco Zappa* (1984). Sotto Frank Zappa in una foto di Greg Gorman (ZAPPA · OCCHIOGROSSO 1989, p. 242).



La data ed il luogo in cui nacque, così come la data ed il luogo in cui morì, restano ancora sconosciuti: relativamente alla nascita alcune voci di dizionario¹¹ parlano in forma congetturale del 1745 e della città di Milano; riguardo alla morte non abbiamo informazioni.

Francesco Zappa fu violoncellista e compositore e le prime tracce della sua carriera risalgono al 1763-1764: in quegli anni, a Milano, conobbe e diede lezioni di musica al Duca di York,¹² il quale successivamente lo volle al suo servizio come «Maestro di musica», carica che rivestì fino al 1767, anno della morte del Duca. L'unico riferimento concreto al periodo milanese si trova sul frontespizio dell'*Opus 1*, dove viene detto:

professore di violoncello e compositore della Accademia di Milano.¹³

Dal 1764 la sua attività concertistica fu molto intensa in Francia, Germania e Olanda: se ne trova traccia in un saggio di Oscar Tajetti,¹⁴ che ricostruisce questo vivace periodo di lavoro e di viaggi attraverso il carteggio di Francesco Pasquale Ricci,¹⁵ maestro di cappella e organista della cattedrale di Como, nonché affezionato amico di Zappa, insieme al quale condivise innumerevoli esperienze musicali e concertistiche.

Particolarmente interessante è la lettera del 24 aprile 1771,¹⁶ scritta a Ricci da Zappa, all'epoca a Parigi. Il profilo che emerge dalle confidenze all'amico è quello di un uomo entusiasta della sua attività di musicista, in costante movimento da un palcoscenico all'altro:

[...] e se non volete venire a Parigi, mi troverò in qualche luogo che non sia molto fuori di strada per andare a Vienna, e in tal paese vi aspetterò, e faremo un viaggio grazioso, e guadagneremo dei danari e se la passeremo di veri compagni, come fratelli.

Sullo sfondo è possibile anche cogliere alcune interessanti considerazioni di Zappa sulla Parigi pre-rivoluzionaria, percepita come città caotica e decisamente troppo costosa:

Mi son ritrovato in Parigi nel tempo il più critico che sia mai stato dopo che la Francia esiste per motivo di tanti cambiamenti di parlamento e di tutti li tribunali di sorte che tutta la nazione è in un scompiglio terribile e li passa il piacere di fare delle accademie, e poi il danaro non circola e tutto è più caro di Londra [...]

11. SCHMIDL 1938, II (1929), p. 445; SALVETTI 1980; *Zappa, Francesco* in DEUMM 1990, *Biografie*, VIII (1988), p. 589.

12. Il principe Edward Augustus (Londra, 25 marzo 1739 · Monaco, 17 settembre 1767), duca di York e Albany, era fratello di Giorgio III d'Inghilterra.

13. *Infra*, Elenco delle stampe, *Opus 1*.

14. TAJETTI 1987, pp. 9-12.

15. Francesco Pasquale Ricci (Como, 17 maggio 1732 · Lovenjo di Menaggio, 7 novembre 1817) fu musicista e compositore.

16. Pubblicata in TAJETTI 1987. Questa lettera è ad oggi l'unico documento autografo di Francesco Zappa giunto in nostro possesso.

Grandi successi ottenne a Francoforte il 22 settembre 1771¹⁷ e a Danzica nel 1781;¹⁸ una testimonianza attesterebbe in modo molto vago la sua attività concertistica a Varsavia tra il 1784 ed il 1793.¹⁹ Dopo il 1794 non abbiamo altre notizie sulla vita di Zappa.

Il periodo olandese

Un numero rilevante di informazioni sulla vita di Francesco Zappa viene da fonti olandesi e riguarda soprattutto la sua attività concertistica alla corte di Guglielmo v d'Orange.²⁰

Tre gazzette olandesi menzionano Zappa quale violoncellista, in concerto con Francesco Pasquale Ricci al salterio:²¹

«Amsterdamsche Courant»

- 31 ottobre 1764 ▪ Amsterdam, Sala Manege · Madame Mellini, voce
- 14 marzo 1765 ▪ *ibidem* · Magalli, voce
- 4 dicembre 1766 ▪ *ibidem* (Zappa è detto «Maestro di musica di Sua Altezza Reale il Duca di York»)
- 25 aprile 1770 ▪ *ibidem* · Signora Galli, voce).

«'s Gravenhaagsche Courant»

- 20 novembre 1765 ▪ L'Aja, Oude Doelen · Mademoiselle Maggiore, voce²²

«Utrechtsche Courant»

- 20 novembre 1766 ▪ Utrecht, Muziekzaal · (Zappa è di nuovo detto «Maestro di musica di Sua Altezza Reale il Duca di York»).

Opera ricchissima di informazioni dettagliate su Francesco Zappa è *La musique à la cour de Guillaume v, Prince d'Orange* di Monique de Smet:²³ le notizie vanno dal 1766 al 1794 ed ampliano di 6 anni la nostra conoscenza sulla vita del musicista.²⁴

- 1766-1768 ~ Da un Piano per la riduzione delle spese dei concerti di Sua Altezza, redatto da S. van Heiden van Reinestein, non datato, ma collocabile tra il 1766 ed il 1768, apprendiamo che la paga di Zappa (indicato come Sappa) e

17. ISRAEL 1876, p. 53.

18. Voce *Zappa Francesco* in GERBER 1792, II, col. 840.

19. KAPLON 1979.

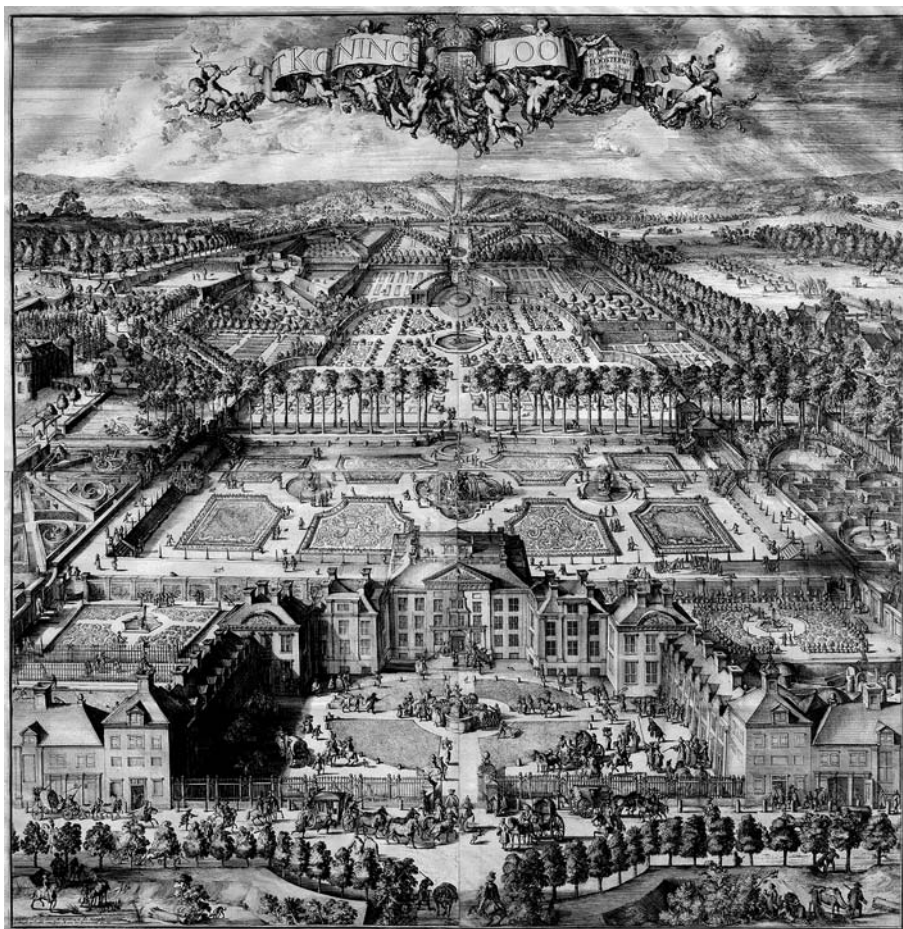
20. Guglielmo v d'Orange-Nassau (L'Aia, 8 marzo 1748 · Braunschweig, 9 aprile 1806) fu l'ultimo *Stadhouder* della Repubblica delle Sette Province Unite.

21. Le notizie, inedite, mi sono state gentilmente fornite dal prof. Rudolf Rasch, dell'Università di Utrecht, che vorrei ringraziare per la disponibilità e il prezioso contributo.

22. Un riferimento alla gazzetta olandese e al concerto dell'Aja è in TAJETTI 1987, p. 10.

23. DE SMET 1973.

24. La maggior parte delle voci enciclopediche che parlano di Francesco Zappa, tra cui SALVETTI 1980 e KOELER 2007, indicano il 1788 – anno riportato sul frontespizio del *Quartetto concertante* (*infra* Elenco manoscritti, D-B: M5738) – come ultima data certa della sua attività musicale.



Il palazzo di Het Loo, la residenza estiva della casata di Orange-Nassau (Guglielmo v d'Orange fu *Staholder* dei Paesi Bassi dal 1766 al 1795) dove suonò Francesco Zappa; incisione di Romeyn de Hooghe (HOOGHE 1692).

Ricci è di 4 ducati a testa per concerto; in una seconda ipotesi la retribuzione viene ridotta a 14 fiorini a concerto. Successivamente viene suggerito al re di ingaggiare i due musicisti, per un totale di 20 concerti, dal 1° ottobre al 1° maggio, a 40 ducati a testa (210 fiorini)

Le informazioni sul periodo 1768-1788 sono molto frammentarie per gravi lacune negli archivi: Zappa, quale violoncellista e compositore è nell'Orchestra dei Concerti della corte nel 1768; non è possibile stabilire quando questa collaborazione cessa.

▪ 1768 ~ È menzionato in qualità di «Musicista particolare» della corte e «Maestro di musica a L'Aja», come riportato sui frontespizi delle sue partiture, edite da Hummel.

▪ 1778 ~ In una lettera scritta in risposta al figlio, Leopold Mozart esprime un giudizio critico sull'imprenditoria musicale olandese. Il suo dissenso investe anche l'editore Hummel, il quale, a suo avviso, si occuperebbe solo di celebrità minori, di compositori 'facili': tra questi Schwindl, Ricci e lo stesso Zappa. Leopold aveva in precedenza conosciuto i tre musicisti a L'Aja e la sua disapprovazione derivava probabilmente dalla facilità con cui questi trovavano ingaggi per concerti e opportunità di essere pubblicati. La lettera si chiude con l'invito rivolto al figlio Wolfgang ad andare a Parigi e a cercare lì la sua strada di musicista.

▪ 1788 ~ Nel concerto del 30 marzo Zappa suona il violoncello obbligato (prenderà parte ai concerti di corte per i successivi 7 anni, fino al 1795, fine del regno di Guglielmo v) — Suona il 6, 13 e 20 aprile, percependo 3 ducati per presenza ed il suo nome sarà in testa ai programmi di sala — Nel mese di giugno, Zappa compare, sempre come violoncello obbligato, in un documento che descrive le prestazioni dei musicisti di corte in occasione della visita del re di Prussia alla residenza reale di Het Loo;²⁵ il compenso per 7 concerti è di 125 fiorini — Il 20 ed il 27 luglio prende parte al concerto di corte che si tiene all'Oranjezaal;²⁶ per il concerto del 13 agosto guadagna 7 fiorini, mentre il 17 la paga è di 15,15 fiorini — Il 28 settembre Zappa partecipa ad un altro concerto e negli ultimi 7 concerti del 1788 la sua retribuzione sarà sempre di 15,15 fiorini — Nel dicembre una nota segnala un pagamento di 63 fiorini a Zappa, per aver composto e dedicato musica per pianoforte ed una sinfonia alla Principessa Louise (Federica Luisa Guglielmina, figlia di Guglielmo v).

Anche dalle informazioni riportate sul frontespizio del suo *Quartetto Concertante*²⁷ abbiamo ulteriore conferma che nel 1788 fu «Maestro di Musica» a L'Aia.

▪ 1789 ~ Zappa prende parte ai concerti del 4 gennaio e del 26 aprile: per quest'ultimo percepisce ancora 15,15 fiorini ed il suo nome figura in testa alla lista dei musicisti nei programmi di sala — Verso la fine di aprile, Zappa dedica una sinfonia a Sua Altezza in occasione del suo compleanno — Il 13 ed il 20 settembre Zappa è ancora al violoncello obbligato nei concerti di corte; l'1 novembre suonerà all'Oranjezaal, il 15 al Binnenhof.²⁸

▪ 1790 ~ Tra il 24 gennaio ed il 16 maggio, Zappa si esibisce al Oranjezaal con l'orchestra di corte: il suo nome non è più in testa alla lista dei musicisti ma la sua paga è sempre di 15,15 fiorini (verrà abbassata a 14 negli ultimi concerti) — Il 28 febbraio suona nell'orchestra che accompagna la can-

25. Antica residenza reale, presso Apeldoorn, in Gheldria, nei Paesi Bassi, Het Loo servì da tenuta estiva della Casa d'Orange-Nassau.

26. Sala ottagonale del palazzo Huis ten Bosch (Casa nel bosco), situato vicino a L'Aja. Nel settecento era uno dei palazzi usati dallo *Stadhouder* olandese. Oggi è il palazzo dove abita la regina. La sala fu costruita nel 1650 circa, in memoria di Federico Enrico d'Orange (regnante dal 1625 al 1647).

27. Cfr. nota 24.

28. Complesso di edifici a L'Aja, sede degli incontri degli Stati Generali, per molti secoli centro della vita politica olandese.

tante Madame Steffani — Il 24 agosto viene celebrato il matrimonio della Principessa Louise con Carlo Giorgio Augusto di Brunswick-Wolfenbüttel: all'Oranjezaal suona un'orchestra composta da 24 musicisti e Francesco Zappa è ancora una volta al violoncello obbligato.

▪ 1791 ~ In ottobre e novembre si svolgono grandi festeggiamenti in occasione del matrimonio tra il Principe Ereditario Guglielmo Federico²⁹ e la cugina Guglielmina di Prussia:³⁰ il 2 novembre Zappa figura come violoncello nella prima delle due orchestre convocate per celebrare l'entrata solenne del Principe e della sua sposa; per l'importante evento la paga è di 31,10 fiorini.

▪ 1793 ~ Il 4 maggio ed il 3 novembre Zappa suona il violoncello nell'orchestra di 24 elementi che si esibisce al Binnenhof proponendo una «Grande musica da tavola» e riceve 9 fiorini.

▪ 1794 ~ Il 5 gennaio Zappa suona nell'orchestra che accompagna Mr Cour-nion, che si esibisce al violino obbligato — Il 2 febbraio Zappa, insieme a J. Malherbe e L. Spangenberg, tiene un concerto pubblico: i 3 musicisti ricevono 100 fiorini da Guglielmo v ed il concerto verrà replicato 4 volte nel mese di marzo — Il 2 novembre 1794 si tiene l'ultimo concerto al Binnenhof del regno di Guglielmo V e Francesco Zappa è al violoncello obbligato.

▪ 1795 ~ Il 19 gennaio 1795 la Cappella Musicale di Guglielmo v viene sciolta e i sovrani partono per l'esilio.

La musica di Francesco Zappa

Francesco Zappa compose soprattutto musica da camera, nella forma del trio a due violini e basso, ma pubblicò anche duo, quartetti, sinfonie e romanze, a cui si aggiunge una sonata per violoncello solo.

La sua impronta 'galante' e italiana fu sempre apprezzata da tutti i suoi ammiratori europei che una tradizione, peraltro recente, ritiene rimanessero colpiti dalla sua «bella cavata, dolce e piena di sentimento»³¹ e dalle «note dolci e melodiose»³² della sua musica. Come compositore diede ampio risalto al ruolo di violino e violoncello obbligati e al loro dialogo, come si può osservare nella *Gran Sinfonia Concertata*,³³ e dimostrò sempre grande preparazione teorica e perizia tecnica. Nona Pyron,³⁴ curatrice nel 1983 della prima edizione moderna di una sua composizione, la *Sonata a tre per violino e violoncello con*

29. Guglielmo I dei Paesi Bassi (L'Aia, 24 agosto 1772 · Berlino, 12 dicembre 1843) fu Re del Regno Unito dei Paesi Bassi e Granduca del Lussemburgo, dal 1815 fino alla sua abdicazione nel 1840.

30. Federica Luisa Guglielmina (Potsdam, 18 novembre 1774 · L'Aia, 12 ottobre 1837), figlia di Federico Guglielmo II di Prussia, fu regina consorte dei Paesi Bassi.

31. SCHMIDL 1938, II (1929), p. 445.

32. MENDEL 1883, XI (1879), p. 432.

33. Ora pubblicata in FRANZONI 2010.

34. PYRON · BARRIT 1983, *About this sonata*.

basso,³⁵ lo accostò ai contemporanei Cirri e Boccherini³⁶ per la predilezione rivolta al violoncello.

Il gioco dei nomi

La riproposizione più recente e insolita di Francesco Zappa è quella del 1984, ad opera di Frank Zappa, il quale rielaborò in versione elettronica i movimenti dell'*Opus 1* e della *London IV*, rendendo possibile il debutto digitale di Francesco Zappa circa 200 anni dopo la composizione delle sue opere.³⁷

A prescindere dal significato del risultato vale la pena sottolineare il ruolo fondamentale rivestito dal disco di Frank Zappa nel sottrarre la figura e la musica di Francesco Zappa alla dimenticanza quasi totale, in cui si trovava da circa due secoli: un ruolo forse non ancora del tutto consapevole ai tempi della sua realizzazione. Ma come fece Frank Zappa a scoprire l'esistenza di Francesco Zappa?

La scoperta fu del tutto casuale. Quando uscì la quinta edizione del *Grove*, all'inizio degli anni '80, il genio musicale di Frank Zappa cominciava ad essere riconosciuto anche tra gli appassionati e gli studiosi di musica colta, grazie alle sue sempre più numerose e convincenti escursioni nel campo della classica contemporanea e sperimentale (interesse che culminò nel 1993 nella realizzazione di *The Yellow Shark*).³⁸

Parevano quindi esserci tutti i presupposti perché il nome di Frank Zappa comparisse all'interno dell'illustre dizionario, ma quando Frank e i suoi collaboratori ne verificarono la presenza, alla voce 'Zappa' trovarono solamente il dimenticato Francesco.³⁹

La polemica sull'assenza nel *Grove* di importanti musicisti contemporanei, provenienti da esperienze musicali diverse da quella classica era abbastanza diffusa in quegli anni.⁴⁰ Forse anche Frank Zappa rimase inizialmente contrariato, scoprendo che al posto del suo nome c'era quello di Francesco; tuttavia preferì rispondere con ironia e intelligenza. Nacque da quell'occasione *Francesco Zappa*, un'opera grazie alla quale il musicista poteva anche rendere omaggio alle sue origini italiane.

35. *Infra* Catalogo delle stampe, Edizioni moderne.

36. Giovanni Battista Cirri (Forlì, 1 ottobre 1724 · Forlì, 11 giugno 1808) e Luigi Boccherini (Lucca, 19 febbraio 1743 · Madrid, 28 maggio 1805) furono entrambi compositori e violoncellisti.

37. In realtà, per errori in fase di stampa (che denota peraltro una sostanziale indifferenza alla titolazione originale), non c'è una corrispondenza esatta tra le tracce presenti sul disco ed i movimenti delle due opere di Francesco Zappa.

38. L'album fu pubblicato nel 1993, poco prima della morte di Frank Zappa. Il progetto nasce dalla collaborazione con l'Ensemble Modern, un gruppo da camera tedesco, diretto da Peter Rundel, specializzato in musica contemporanea d'avanguardia.

39. MILES 2004, p. 385 (della trad. 2006).

40. VULLIAMY 1982, p. 247.

L'album suona un po' come le rielaborazioni elettroniche di Beethoven e Rossini, realizzate da Wendy Carlos⁴¹ per *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick: con queste condivide, oltre alla profonda ironia, anche l'utilizzo di suoni e soluzioni timbriche inusuali e spesso stridenti, che non rendono di certo l'ascolto semplice o immediato.

L'operazione umoristica di Frank Zappa non venne compresa da critica e ascoltatori e Francesco Zappa è spesso ancora oggi aspramente criticato per la freddezza dei suoi arrangiamenti:⁴² critiche del tutto comprensibili, ma probabilmente il reale fascino dell'opera risiede altrove, nell'eccezionale concatenazione di eventi, personaggi e nomi che hanno portato alla sua nascita, dopo quasi 200 anni di attesa.

Frank Zappa riuscì nell'impresa di portare Francesco Zappa al suo pubblico (un pubblico profondamente diverso da quello che lo aveva conosciuto nel XVIII secolo) e non si accontentò di questo: trovò altri Zappa che la storia aveva dimenticato (Dominico Zappa, musicista viennese del XVI secolo; Padre Simeone Zappa, teorico di musica vissuto nel Seicento a Bologna; Guido Zappa, matematico; Anita Zappa, poetessa) e si ripromise di farli conoscere al mondo.⁴³ Quando morì, nel 1993, lasciò una moltitudine di opere inedite ed un grande vuoto nel panorama musicale e culturale contemporaneo.

Sfogliando oggi l'ultima edizione del *Grove*, è possibile osservare che anche il nome di Frank Zappa ha fatto la sua comparsa sulle pagine del dizionario. Si trova appena sotto quello di Francesco Zappa, ma solo per motivi alfabetici.

41. Wendy Carlos, nata a Pawtucket nel 1939, è una compositrice americana di musica elettronica, una delle prime ad aver utilizzato sintetizzatori.

42. CONNOLLY 2007.

43. OCKER 1983.

CATALOGO DELLA MUSICA DI FRANCESCO ZAPPA

Il catalogo della musica di Francesco Zappa prevede un elenco tematico delle composizioni a cui segue, in sezione distinta, la presentazione dei testimoni, manoscritti e a stampa.

Questa prima sezione 'tematica' è organizzata, per comodità di consultazione (e di eventuale aggiornamento), in base all'organico strumentale delle composizioni, dal minore al maggior numero di strumenti.

Ogni composizione è identificata da un codice costituito da 3 elementi: numero romano (numero degli strumenti), lettera (organico strumentale), numero arabo (numero progressivo delle composizioni). Numero romano e lettera seguono questa legenda:

- I. *Strumento solo*
 - a. Violoncello
 - b. Clavicembalo o pianoforte
- II. *Due strumenti*
 - a. Violino e violoncello o Due violini
 - b. Due violoncelli
 - c. Clavicembalo e violino
 - d. Voce e pianoforte
- III. *Tre strumenti*
 - a. Due violini e basso
 - b. Violino, violoncello e basso
 - c. Flauto, violino e basso
- IV. *Quattro o più strumenti*
 - a. Quartetto d'archi
 - b. Flauto, due violini e violoncello
 - c. Voce, due violini, viola e basso
 - d. Sinfonia o gruppo strumentale

All'interno dei singoli gruppi le composizioni sono ordinate per tonalità: *do, re, mi♭, fa, sol, la, si♭*. Gli *incipit* trascritti (variabili tra le 3 e le 8 battute) si riferiscono al primo movimento delle composizioni e riportano, secondo indicazione, la parte dello strumento più significativo.

Per ogni tema vengono indicati i testimoni (stampe e manoscritti) rintracciati. Descrizione e collocazione degli stessi seguirà nella sezione successiva.

JACOPO FRANZONI

VIOLONCELLO SOLO

[Sonata in *fa*]

I-a1

Allegro – Largo assai – Allegro assai



D-B, Mm. ms. 23490

CLAVICEMBALO O PIANOFORTE SOLO

[Variazioni in *do*]

I-b1

Andante con Variazioni (I, II, III, IV)



D-DI, Mus. 3470-T-1

[Sonata in *sol*]

I-b2

Largo sostenuto – Rondò pastorale



NL-DHa, xxxv-278

VIOLINO E VIOLONCELLO O DUE VIOLINI

Parte riportata: Violino primo

[Duetto in *do*]

II-a1

Andante – Minuetto grazioso



Paris six duo

S-SK, 600

[Duetto in *do*]

II-a2

Allegretto – Largo – Minuetto grazioso

*Paris six duo*

S-SK, 600

[Duetto in *re*]

II-a3

Andante cantabile – Allegro

*Paris six duo*

S-SK, 600

[Duetto in *mi♭*]

II-a4

Adagio non troppo – Allegro – Minuetto

*Paris six duo*

S-SK, 600

[Duetto in *fa*]

II-a5

Allegretto – Minuetto

*Paris six duo*

S-SK, 600

[Duetto in *si♭*]

II-a6

Andante – Allegro molto

*Paris six duo*

S-SK 417, 600

DUE VIOLONCELLI
Parte riportata: Violoncello primo

[Duetto in *fa*]

II-b1

Andante – Minuetto grazioso



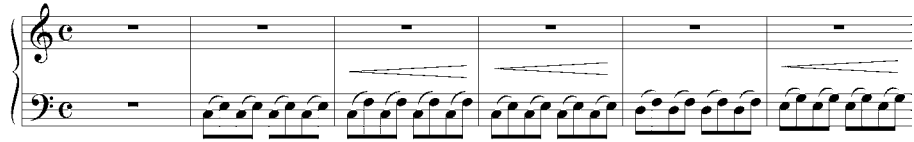
D-B, 574^o

CLAVICEMBALO E VIOLINO
Parte riportata: Clavicembalo

[Sonata in *do*]

II-C1

Largo – Minuetto



Paris VI

[Sonata in *do*]

II-C2

Allegro con brio – Minuetto non tanto



Paris VI

[Sonata in *re*]

II-C3

Allegro – Moderato



Paris VI

[Sonata in *mi♭*]

II-C4

Andante – Presto



Paris VI

[Sonata in *fa*]

II-C5

Spiritoso – Minuetto



Paris VI

[Sonata in *la*]

II-C6

Grazioso – Allegro assai



Paris VI

VOCE E PIANOFORTE
Parte riportata: Pianoforte

[Romanza in *mi♭*]

II-d1

Andantino amoroso



Den haag deux romances

[Rondò in *la*]

II-d2

Andante grazioso – Allegro

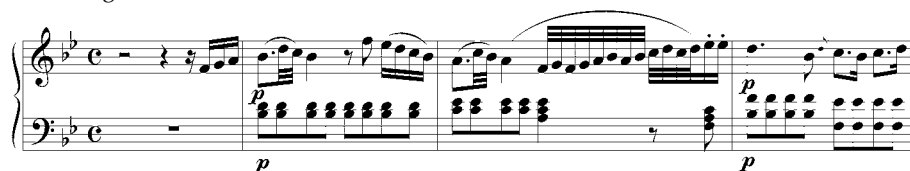


NL-DHa, xxxv-278

[Romanza in *sib*]

II-d3

Andante grazioso



Den haag deux romances

NL-DHa, xxxv-278

DUE VIOLINI E BASSO
Parte riportata: Violino primo

[Trio in *do*]

III-a1

Andantino – Minuetto grazioso



Opus 1 — London II — Paris III

S-L, Saml. Kraus 377

[Trio in *do*]

III-a2

Andante – Minuetto grazioso



London II — Paris III

CH-E, Ms. 2355 — I-Mc, Nosedà 27-8A, B, C — CH-BEb, Mss.H.H.IV.182 (35) (trasposto in *re*)

[Trio in *do*]

III-a3

Andante – Tempo di Minuetto



London iv

[Trio in *do*]

III-a4

Allegretto – Minuetto grazioso



London iv

[Trio in *do*]

III-a5

Allegro assai – Allegro non tanto



Paris i — Den haag six sonates

CH-E, Ms. 2242 — S-L, Saml. Wenster E:6 — I-IBborromeo, MS.AU.383 — DK-Sa, R 291 (trasposto in *re*)[Trio in *re*]

III-a6

Largo – Minuetto



Opus i — London ii — Paris ii

CH-E, Ms. 2355 — I-An, Ms. Musiche 62 — I-IBborromeo, MS.AU.378 — S-L, Saml. Kraus 377

[Trio in *re*]

III-a7

Allegro – Grazioso



London i — Paris i

CH-E, Ms. 2244

[Trio in *re*]

III-a8

Andantino cantabile – Minuetto allegro



London iv

[Trio in *re*]

III-a9

Allegro – Grazioso



Den haag six sonates

[Trio in *mi♭*]

III-a10

Andantino – Presto



Opus 1 — London II — Paris II

CH-E, Ms. 2355 — I-An, Ms. Musiche 63 — I-Mc, Ms. 27/14 — I-Vqs, Ms. Cl.viii. 25 n. 9 — S-L, Saml. Kraus 377

[Trio in *mi♭*]

III-a11

Largo assai – Allegro



Paris I — Den haag six sonates

D-Mbs, Mss. Music. 1557 — DK-Sa, R 291 (trasposto in *sol*) — I-IBborromeo, MS.AU.381

[Trio in *mi♭*]

III-a12

Andante – Minuetto



Den Haag Six Sonates

DK-Sa, R 293 (trasposto in *re*)

[Trio in *fa*]

III-a13

Andante – Minuetto



London 1

I-Mc, Ms. 27/8

[Trio in *fa*]

III-a14

Andantino – Allegro assai



London IV

[Trio in *fa*]

III-a15

Andantino – Allegro assai



London IV

[Trio in *fa*]

III-a16

Largo ma non tanto – Allegro assai



Paris I

A-Wgm, IX 2172 HH — D-Mbs, Mss. Music. 1556 — I-An, Mss. Musiche 31 — I-Vqs, Ms.Cl. VIII. 25 n. 13

[Trio in *fa*]

III-a17

Largo – Minuetto



Paris III

[Trio in sol]

III-a18

Andante – Allegro con brio



Opus 1 — London 11 — Paris 111

S-L, Saml. Kraus 377

[Trio in sol]

III-a19

Presto – Minuetto grazioso



Opus 1 — London 11 — Paris 11

CH-E, Ms. 2355 — I-An, Ms. Musiche 64 — I-IBborromeo, ms.AU.379 — S-L, Saml. Kraus 377

[Trio in sol]

III-a20

Adagio non tanto – Allegro assai



Paris 1

I-Mc, Ms. 27/7

[Trio in sol]

III-a21

Larghetto – Menuetto con brio



Den haag six sonates

[Trio in la]

III-a22

Allegro – Grazioso



London 1 — Paris 11

CH-E, Ms. 2355 — I-An, Ms. Musiche 61

[Trio in *si*♭]

III-a23

Andante – Allegro con brio

*Opus 1 — London 11 — Paris 11*

CH-E, Ms. 2355 — I-An, Ms. Musiche 65 — I-IBborromeo, MS.AU.382 — S-L, Saml. Kraus 377

[Trio in *si*♭]

III-a24

Andante – Menuetto allegro

*London 1 — Paris 111*

I-IBborromeo, MS.AU.384 — I-UDricardi, Ms. 102

[Trio in *si*♭]

III-a25

Andante – Allegro

*London 1 — Paris 111*

I-IBborromeo, MS.AU.380

[Trio in *si*♭]

III-a26

Largo non tanto – Allegro assai

*London 1v*[Trio in *si*♭]

III-a27

Andante – Allegro

*Paris opus — Den haag six sonates*CH-E, Ms. 2243 — DK-Sa, R 292 (trasposto in *re*)

[Trio in *si♭*]

III-a28

Grazioso – Lento



Paris III

VIOLINO, VIOLONCELLO E BASSO

Parte riportata: Violino

[Sonata in *re*]

III-b1

Allegretto – Adagio – Rondò grazioso



Sonata a tre

D-DI, Mus. 3470-P-2

[Sonata in *sol*]

III-b2

Allegro – Andante – Rondeaux grazioso



D-DI, Mus. 3470-P-3

[Sonata in *la*]

III-b3

Andante – Allegretto – Allegro



D-DI, Mus. 3470-P-4

FLAUTO, VIOLINO E BASSO

Parte riportata: Flauto

[Sonata in *do*]

III-C1

Largo – Minuetto



CH-BEb, Mss.H.H.IV.182 (36)

QUARTETTO D'ARCHI
Parte riportata: Violino primo

[Quartetto in *fa*] IV-a1

Andante sostenuto – Allegro moderato – Cantabile amoroso – Allegretto



D-B, M5738

[Concertino in *si♭*] IV-a2

Cantabile – Allegro



I-Mc, Ms. 27/6

FLAUTO, DUE VIOLINI E VIOLONCELLO
Parte riportata: Flauto obbligato

[Quartetto in *re*] IV-b1

Largo non tanto – Minuetto grazioso



D-DI, Mus. 3470-P-1

VOCE, DUE VIOLINI, VIOLA E BASSO
Parte riportata: Violino

[Rondò in *sol*] IV-C1

Allegro spiritoso – Largo



NL-DHa, xxxv-278



iv-d1: Sinfonia concertata a più strumenti obbligati, c. 1r (D-DI, Mus. 3470-0-1).

SINFONIA (GRUPPO STRUMENTALE)

Parte riportata: Violino primo

[Sinfonia in *do* per due oboi, due corni, violino concertante,
due violini, due viole, violoncello obbligato e basso]

iv-d1

Allegro – Andante – Minuetto grazioso con variazioni



D-DI, Mus. 3470-0-1

[Sinfonia in *do* per due oboi, due corni, due violini, viola e basso]

iv-d2

Allegro – Andante – Presto



Paris six symphonies

[Sinfonia in *re* per due oboi, due corni,
due violini, viola, violoncello e basso]

iv-d3

Allegro assai – Largo – Allegro



Paris six symphonies

D-B: KHM 5737

[Sinfonia in *mi♭* per due oboi, due corni, due violini, viola e basso]

iv-d4

Allegro – Larghetto – Presto



Paris six symphonies

[Sinfonia in *mi♭* per due oboi, due corni, due violini, viola e basso]

iv-d5

Allegro – Andante – Presto assai



Paris six symphonies

[Sinfonia in *sol* per due oboi, due corni, due violini, viola e basso]

iv-d6

Allegro con brio – Larghetto – Presto



Paris six symphonies

[Sinfonia in *si♭* per due oboi, due corni, due violini, viola e basso]

iv-d7

Allegro – Andante – Allegro



Paris six symphonies

I-MAav: Cart. 15/1 n. 2

ELENCO DELLE STAMPE

L'elenco delle stampe è organizzato in base al luogo di stampa:

- Edizioni senza luogo di stampa
- Edizioni stampate a Londra
- Edizioni stampate a Parigi
- Edizioni stampate a L'Aja
- Edizioni moderne

Le opere I e II esistono in più versioni, con brani differenti al loro interno: le numerazioni editoriali seguivano infatti un ordine progressivo con coerenza esclusivamente locale, disinteressandosi se un numero d'*opus* era già stato pubblicato altrove. Si rilevano, in una continuità di ben 11 numeri d'*opus*, evidenti lacune: solo le opere I, II, III, IV, VI e XI sono pervenute (d'altra parte non è stato possibile prendere diretta visione dell'op. XI ed è possibile che presenti una numerazione errata, limitando l'intero catalogo a soli 6 numeri). Sembra probabile che le edizioni curate da Zappa, con tanto di dedica e patrocinio, siano apparse per la prima volta a Londra.

All'interno dei singoli gruppi le stampe con numero d'*opus* sono anteposte a quelle prive di numerazione. Le collocazioni elencano le biblioteche in ordine alfabetico e la lettera rimanda al repertorio di riferimento:

- a* EITNER 1904 (x, p. 330)
- b* RISM A/I 1981 (RISM 2003, VIII, p. 302)
- c* RISM AA/I 1999 (RISM 2003, XIV, p. 376)
- d* database RISM A/II (ultima consultazione 21.III.2007)
- e* database URFM (ultima consultazione 21.III.2007)
- f* notizie ottenute da contatto diretto con la biblioteca

Segue il rimando al catalogo tematico; altre eventuali osservazioni completano la scheda.

EDIZIONI SENZA LUOGO DI STAMPA

Opus 1

Sei trio a due violini e basso, dedicati a sua eccellenza il sig. conte Catanti, segretario di Sua Maestà il re delle Sicilie, suo ministro plenipotenziario apresso le loro alte potenze li stati generali delle Provincie Unite da Francesco Zappa, professore di violoncello e compositore della Accademia di Milano. Opera prima.

[s.n.t.]

Trio in <i>sol</i>	Andante – Allegro con Brio	III-a18
Trio in <i>do</i>	Andantino – Minuet grazioso	III-a1
Trio in <i>mi^b</i>	Andantino – Presto	III-a10
Trio in <i>si^b</i>	Andante – Alegro	III-a23
Trio in <i>sol</i>	Presto – Minuet grazioso	III-a19
Trio in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6

D-B (c) · GB-Lbl (a b) · I-Vc (e f) · US-BEm (b)

OSSERVAZIONI · *London 11* raccoglie le stesse composizioni nello stesso ordine. — La dedica di *London 11* individua questa stampa quale prima edizione, poi ristampata perché ritenuta insoddisfacente da Zappa. È quindi possibile collocare *Opus 1*, che non riporta anno né luogo di stampa, prima del 1766 (anno della dedica di *London 11*). — Sul frontespizio di *Opus 1* si legge «Francesco Zappa Professore di Violoncello, e Compositore della Accademia di Milano»: si tratta dell'unico riferimento esplicito alla sua attività musicale italiana, che porta anche a ipotizzare l'Italia come luogo di stampa dell'opera. — EITNER 1904 elencava tra le collocazioni anche la Musikbibliothek des Joachimsthalischen Gymnasiums di Berlino, il cui patrimonio è oggi in parte confluito in D-B. — In URfM 2007 la copia conservata da I-Vc è segnalata come manoscritta, in realtà è una stampa; sul frontespizio di questo esemplare è stato cancellato «e Compositore della Accademia di Milano».

EDIZIONI STAMPATE A LONDRA

London 1

Six trios a deux violons avec la basse tres humblement dedies a son Altesse Royale Monseigneur le Duc de York et composes par Francesco Zappa milanois.

London, Printed by Welcker in Gerrard Street, St. Anns Soho.

DEDICA

Monseigneur
L'honneur que Votre Altesse Royale m'a fait dans son Voyage d'Italie de prendre de moi quelque leçon de musique m'a donné lieu d'admirer le gout delicat et raffiné qu'elle a pour cette illustre science, et en meme temps a gravé dans mon coeur les sentiments de la plus vive reconnaissance. C'est ce qui m'a engagé a dedier a Votre Altesse Royale les trios qui suivent. J'espere que Votre Altesse Royale voudra

TRADUZIONE

Monsignore
L'onore che Vostra Altezza Reale mi ha fatto, nel suo viaggio in Italia, di prendere da me lezioni di musica, mi ha dato l'opportunità di ammirare il suo gusto delicato e raffinato per questa illustre scienza, e nello stesso tempo, ha impresso nel mio cuore i sentimenti della più viva riconoscenza. Ciò mi ha portato a dedicare a Vostra Altezza Reale i trio che seguono. Io spero che Vostra Altezza Reale vorrà onorarmi del suo

m'honorer de les agreer avec cette bon-
tèqu'elle sait si bien allier a la grandeur de
son Ame. Je suis convaincu de l'insuffisan-
ce de mon offre les foibles productions de
mon genie n'étant pas dignes de paroître
devant un Prince aussi éclairè que Votre
Altesse Royale. Mais puisqu'elle veut bien
m'accorder que j'en honore le frontispice
de l'eclat de son illustre Nom, je me flatte
que la clemence de Votre Altesse Royale
supplèra au défaut de mon esprit le qui
sera aussi un digne exemple pour engager
le public a m'accorder ses suffrages: et le
souvenir des bontes de Votre Altesse Ro-
yale ne partira jamais de mon coeur, que
j'ose lui consacrer avec le plus profond
respect.

Monseigneur De Votre Altesse Royale
Le tres humble, tres obeissant, et tres obli-
gè Serviteur Francesco Zappa

Londres ce 1 Juin 1765

apprezzamento con la bontà che lei sa così
bene combinare con la grandezza della sua
anima. Io sono convinto dell'insufficienza
della mia offerta, l'insignificante produ-
zione del mio genio non è degna di essere
presentata ad un Principe così illustre come
Vostra Altezza Reale. Ma poichè lei vuole
concedermi di onorare il frontespizio con
lo splendore del suo nome illustre, io mi
auguro che la clemenza di Vostra Altezza
Reale supplirà alla mancanza del mio spi-
rito, e questo sarà un degno esempio per
invitare il pubblico ad accordarmi il suo
sostegno: e il ricordo della bontà di Vostra
Altezza Reale non abbandonerà mai il mio
cuore, che io oso consacrare a lei con il più
profondo rispetto.

Monsignore, di Vostra Altezza Reale il
più umile, obbediente e obbligato servito-
re Francesco Zappa

Londra, 1 giugno 1765

Sonata in <i>si</i> $\flat$	Andante – Minuetto allegro	III-a24
Sonata in <i>do</i>	Andante – Minuetto grazioso	III-a1
Sonata in <i>re</i>	Allegro – Grazioso	III-a7
Sonata in <i>fa</i>	Andante – Minuetto	III-a13
Sonata in <i>la</i>	Allegro – Grazioso	III-a22
Sonata in <i>si</i> $\flat$	Andante – Allegro	III-a25

B-Bc (*b*) · D-B (*a*) · D-DS (*a*) · GB-Lbl (*a b*) · NL-AN (*b*) · RUS-Mrg (*c*) · S-A (*b*) · US-Chum
(*b*) · US-Wc (*b*)

OSSERVAZIONI · EITNER 1904 elencava tra le collocazioni anche la Privatbibliothek des
verstorbenen Geheimen di Marburg, il cui patrimonio è oggi in parte confluito in D-B
e D-DS. — D-B segnala tuttavia che l'opera non è più conservata ed in D-DS la stessa
è indicata all'interno del catalogo *Burnt Manuscripts* (catalogo dei manoscritti bruciati
durante la guerra), consultabile presso la biblioteca stessa.

London II

*Sei trio a due violini e basso dedicati all'Illustrissimo Signore Don Giuseppe Fowke com-
posti da Francesco Zappa maestro di S.A.R. il Duca d'York opera seconda.*

London, Printed by Welcker in Gerrard Street, St. Anns Soho.

DEDICA

Illustrissimo signore

La gentile approvazione che Vs. Ill.^{ma} ha dimostrata per la composizione dei miei trio,
essendo questi stati stampati per la prima volta con molta negligenza, mi obbliga dargli
di novo alla luce: ecome fralle tante pregiabili qualità, che ornano la diley persona, ella si
fa pregio distinguersi in quella della musica, così ho creduto, che questa mia opera mer-
cè il diley suffragio potrà con maggior facilità ottenere il pubblico compatimento. Accetti

dunque Vs. III.^{ma} colla sua solita benignità la piccolezza del dono, e le piaccia frattanto credermi qual con tutto l'ossequio mi do l'onore dirmi di Vs. III.^{ma} umilissimo serv.^{re} obb.^{mo} Francesco Zappa — Londra 17 luglio 1766.

Sonata in <i>sol</i>	Andante – Allegro con brio	III-a18
Sonata in <i>do</i>	Andantino – Minuetto grazioso	III-a1
Sonata in <i>mi</i> ^b	Andantino – Presto	III-a10
Sonata in <i>si</i> ^b	Andante – Allegro con brio	III-a23
Sonata in <i>sol</i>	Presto – Minuetto grazioso	III-a19
Sonata in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6

B-Bc (*b*); D-B (*a*); GB-Ckc (*b*); GB-Lbl (*a b*); NL-AN (*b*); S-A (*b*); US-Chum (*b*); US-NYp (*b*); US-Wc (*b*)

OSSERVAZIONI · La stampa insoddisfacente cui si fa riferimento nella dedica è *Opus 1*, che presenta gli stessi componimenti nel medesimo ordine. — EITNER 1904 elencava tra le collocazioni anche la Privatbibliothek des verstorbenen Geheimen di Marburg, il cui patrimonio è in parte confluito in D-B dove tuttavia l'opera non è stata rintracciata.

London iv

Six trios a deux violons avec la basse tres humblement dediées a son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince Charles Hereditaire de Brunswick Lunebourg composées par Francois Zappa ouvre iv.

London, Printed by Welcker in Gerrard Street, St. Anns Soho.

Sonata in <i>fa</i>	Andantino – Allegro assai	III-a14
Sonata in <i>si</i> ^b	Largo non tanto – Allegro assai	III-a26
Sonata in <i>do</i>	Andante – Tempo di Minuetto	III-a3
Sonata in <i>re</i>	Andantino Cant. – Minuetto allegro	III-a8
Sonata in <i>do</i>	Allegretto – Minuetto grazioso	III-a4
Sonata in <i>fa</i>	Andantino – Allegro assai	III-a15

E-Mn (*c*); GB-Ckc (*b*); GB-Lbl (*a*); US-Wc (*b*)

EDIZIONI STAMPATE A PARIGI

Paris 1

Sei trio da camera a due violino e basso del Sig.^r Zappa opera 1^a

Gravé par M.^{elle} Vendome. Prix 6#. A Paris chez Mrs. Sieber, rue St. Honore a l'Hotel d'Aligre pres la Croix du Trahoire, ou l'on trouve un grand magazin de musique moderne et aux adresses ordinaires de musique. A Lyon Mr. Castaud Place de la Commedie. Avec privilege du Roy.

Trio in <i>do</i>	Allegro assai – Allegro non tanto	III-a5
Trio in <i>si</i> ^b	Andante – Allegro	III-a27
Trio in <i>fa</i>	Largo ma non tanto – Allegro assai	III-a16
Trio in <i>mi</i> ^b	Largo assai – Allegro	III-a11
Trio in <i>re</i>	Allegro assai – Grazioso	III-a7
Trio in <i>sol</i>	Adagio non tanto – Allegro assai	III-a20

US-Chum (*b*)

Paris II

VI trio pour deux violons et basse par Zappa. Ouvre II.

Mis au jour et gravez par Huberty, de l'Academie Royale de Musique. Prix 6#. A Paris chez Huberty, rue des Deux Ecus au Pigeon Blanc, ou lon trouve un grand magasin de musique moderne.

Trio in <i>mi</i> b	Andante – Minuetto	III-a10
Trio in <i>do</i>	Andante – Minuetto	III-a2
Trio in <i>sol</i>	Presto assai – Grazioso	III-a19
Trio in <i>si</i> b	Andante – Allegro	III-a23
Trio in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6
Trio in <i>la</i>	Allegro – Grazioso	III-a22

F-Pc (b); F-Pn (b)

OSSERVAZIONI · F-Pc segnala che l'opera non è più conservata, poiché trasferita in F-Pn.

Paris III

Six trios pour deux violons et basse par Mr. Zappa. ouvre 3^e.

Mis au jour par Monsieur Huberty Cy devant de l'Academie Royale de Musique. Prix 6#. Gravée par M.^{elle} Caillar. A Paris chez Huberty, rue des Deux Ecus au Pigeon Blanc, ou l'on trouve un grand magasin de musique moderne.

Trio in <i>si</i> b	Andante – Allegro	III-a25
Trio in <i>sol</i>	Andante – Allegro	III-a18
Trio in <i>si</i> b	Andante – Minuetto allegro	III-a24
Trio in <i>do</i>	Andantino – Minuetto grazioso	III-a1
Trio in <i>fa</i>	Largo – Minuetto	III-a17
Trio in <i>si</i> b	Grazioso – Lento	III-a28

D-Mbs (b); F-Pc (a b); F-Pn (c)

OSSERVAZIONI · Nella copia conservata da D-Mbs, manca la parte del violino primo del quarto trio. F-Pc segnala che l'opera non è più conservata, poiché trasferita in F-Pn.

Paris VI

Six sonates pour clavecin & violon dediées a Son Excellence Dn. Jacques Stuard, Colon de Portugal, Ayala, Toledo, Faxardo, et Dabolos; Comte de Gelbes, Thimout, Ayala, et Villalongo, Marquis de la Jamaïque, de la Motte et St. Leonardo, Seigneur des Villes de Coca, Aleaxos, Castreson, Valdefuentes, Villoria, Arziniega, St. Cebrian, de Mazotte, Morales, Almaraz, Llodio, Orosco, Urcabuztaiz, Arrastaria, et Doncos. Grand Bailli perpetuel de la Cite de St. Philippe Grand d'Espagne de la Premiere Classe; Gentilhomme de la Chambre de sa Majesté Catholique, et Lieutenant General de ses Armes. Composées par Francois Zappa Milanois Opera VI^a.

Mis au jour par M. Venier. Gravées par M.^{me} la Ve. Leclair. Prix 7^{tt}. 4^b. On pourra executer les pieces fur le piano forte ou la harpe. A Paris chez M. Venier, editeur de plusieurs ouvrages de musique a l'entree de la rue St. Thomas de Louvre vis a vis le Chateau d'Eau et aux adresse ordinaires. A Lyon aux adresses ordinaires. Avec privilege du Roy.

Sonata in <i>fa</i>	Spiritoso – Minuetto	II-c5
Sonata in <i>mi♭</i>	Andante – Presto	II-c4
Sonata in <i>la</i>	Grazioso – Allegro assai	II-c6
Sonata in <i>do</i>	Allegro con brio – Minuetto non tanto	II-c2
Sonata in <i>re</i>	Allegro – Moderato	II-c3
Sonata in <i>do</i>	Largo – Minuetto	II-c1

F-Pc (b); F-Pn (b)

OSSERVAZIONI · GERBER 1792 indica il 1776 come anno di pubblicazione dell'opera. — F-Pc segnala che l'opera non è più conservata, poiché trasferita in F-Pn.

Paris Duo

Six duo pour un violon et violoncelle ou deux violons composés par Francesco Zappa.

Mis au jour par M. De La Chevardiere. Gravé par Mad.^{me} Oger. Prix 7#. 4^s. A Paris chez M. De La Chevardiere, rue du Roule a la Croix d'Or. A Lyon aux adresses ordinaires de musique. Avec privilege du Roy.

Duetto in <i>si♭</i>	Andante – Allegro molto	II-a6
Duetto in <i>do</i>	Allegretto – Largo – Minuetto grazioso	II-a2
Duetto in <i>re</i>	Andante cantabile – Allegro	II-a3
Duetto in <i>fa</i>	Allegretto – Minuetto	II-a5
Duetto in <i>do</i>	Andante – Minuetto grazioso	II-a1
Duetto in <i>mi♭</i>	Adagio non troppo – Allegro – Minuetto	II-a4

F-Pc (b); F-Pn (b); F-V (b)

OSSERVAZIONI · La prima parte è per violino, la seconda per violino o violoncello. La partitura poteva essere eseguita sia con due violini (alzando, nella seconda parte, i passaggi in chiave di *fa* di un'ottava), sia con un violino e un violoncello (abbassando, nella seconda parte, i passaggi in chiave di *sol* di un'ottava). — F-Pc segnala che l'opera non è più conservata, poiché trasferita in F-Pn.

Paris Symphonies

Six symphonies pour deux violons, alto viola, basse, haubois et cors de chasse dédiées a son Excellence Monseigneur le Comte Don Francois Balbi e De Siro Vela Santa Cara Grand d'Espagne de la premier Classe et Gentilhomme actuel de la Chambre de sa Majesté Catholique. Composées par Francesco Zappa

Prix 12#. A Paris chez M. De La Chevardiere, Rue du Roule a la Croix d'Or. Et aux adresses ordinaires. A Lyon aux adresses ordinaires de musique. Avec privilege du Roy.

Sinfonia in <i>mi♭</i>	Allegro – Larghetto – Presto	IV-d4
Sinfonia in <i>sol</i>	Allegro con brio – Larghetto – Presto	IV-d6
Sinfonia in <i>si♭</i>	Allegro – Andante – Allegro	IV-d7
Sinfonia in <i>do</i>	Allegro – Andante – Presto	IV-d2
Sinfonia in <i>re</i>	Allegro assai – Largo – Allegro	IV-d3
Sinfonia in <i>mi♭</i>	Allegro – Andante – Presto assai	IV-d5

F-BO (b)

EDIZIONI STAMPATE A L'AJA

Den Haag xi

Sept pieces de musique, deux por le piano forte, et cinq pour le chant avec l'accompagnement de piano forte, le cinq pieces consistent en trois rondeaux italiens, et deux romances francaises – composées et dédiées a Mademoiselle Hoeuft par F. Zappa – ... ouvre xi.

Den Haag, auteur, circa 1790.

[...]

D-LCH (b)

OSSERVAZIONI · Titolo e collocazione dell'opera sono tratti da LESURE 1972. La biblioteca privata dei principi Solms-Hohensolms-Lich non è accessibile al pubblico, né è stato possibile ottenere alcuna informazione malgrado le ripetute richieste. Ringrazio Nicola Schneider per l'aiuto al riguardo.

Den Haag Sonates

Six sonates a deux violons & basse. Dediees A. S. A. S. Monseigneur le Prince d'Orange & Nassau Stadhouder Hereditaire des Provinces unies des Pais Bas. Par Fracois Zappa maitre de musique de S. A. Royale Le Duc de York.

A La Haye chez B. Hummel.

DEDICA

A Son Altesse Serenissime Monseigneur Guillaume v. Prince d'Orange et de Nassau Stadhouder Hereditaire des Provinces Unies.

Monseigneur

Les bontés reiterées dont vous m'avez honoré, serviront d'excuse a la liberté que je prends de decorer du nom de Votre Altesse Serenissime cette foible production de mon talent. Le suffrage d'un Prince eclaire, qui aime et protège les arts, me donne droit de compter sur celui du Public Trop heureux si cet ouvrage pouvoit Vous faire passer agreablement quelques-uns des moments que Vous derobes a Vos occupations. Le respect et la reconnoissance me dicteroient des louanges que personne ne taxeroit de flatterie, si je ne scavois pas que Votre Altesse Serenissime se plait a les meriter; mais qu'elle les recoit toujours avec repugnance: la crainte de blasser cette noble delicatessen m'impose silence. Pourrois-je me flatter qu'elle ajoutera a la grace qu'elle m'accorde, celle d'agreer les voeux que je fais pour Sa prosperité, ain

TRADUZIONE

A Sua Altezza Serenissima Monsignore Guglielmo v. Principe d'Orange e di Nassau Reggente Ereditario delle Province Unite.

Monsignore

Le reiterate bontà di cui voi mi avete onorato serviranno a scusare la libertà che io mi prendo di decorare con il nome di Vostra Altezza Serenissima l'insignificante produzione del mio genio. La benevolenza di un Principe illustre, che ama e protegge le arti, mi da il diritto di contare su quella del pubblico. Sarò felicissimo se quest'opera potrà farvi passare gradevolmente qualcuno dei momenti che Voi rubate alle Vostre occupazioni. Il rispetto e la riconoscenza mi impongono delle lodi che nessuno deve tacciare di adulazione. Se io non sapessi che Vostra Altezza Serenissima le merita, ma che lei le riceve ogni giorno con ripugnanza, la paura di ferire questa nobile delicatezza mi imporrebbe il silenzio. Mi permetta di pregarla di aggiungere alla grazia che mi accorda, quella di accettare i voti che io faccio per la sua

si que les assurances du profond respect avec lequel je suis. Monseigneur de Votre Altesse Serenissi- me le tres-humble et tres-obeissant ser- viteur Fracois Zappa	prosperità, così come la sicurezza del pro- fondo rispetto con il quale io sono. Monsignore di Vostra Altezza Serenissi- ma il più umile e obbediente servitore Francesco Zappa
---	---

Sonata in <i>mi</i> ♭	Largo assai – Allegro	III-a11
Sonata in <i>do</i>	Allegro assai – Allegro ma non tanto	III-a5
Sonata in <i>sol</i>	Largetto – Menuetto con brio	III-a21
Sonata in <i>si</i> ♭	Andante – Allegro	III-a27
Sonata in <i>re</i>	Allegro – Grazioso	III-a9
Sonata in <i>mi</i> ♭	Andante – Menuetto	III-a12

D-B (b); GB-Ckc (b); GB-Lam (b); I-Nc (b); NL-AN (b); NL-DHgm (b); S-HO (c); S-L (b); S-SK (b); S-Uu (b); US-Chum (b)

OSSERVAZIONI · La stampa è indicata all'interno del catalogo dell'editore Hummel (*cfr.* JOHANSSON 1972, pp. F.4, F.5, F.6, F.7, F.9, F.12, F.14, F.16, T.22). — EITNER 1904 elencava tra le collocazioni anche la Privatbibliothek des verstorbenen Geheimen di Marburg, la Thulemeiersche Sammlung im oachimsthalschen Gymnasiums di Berlino e la Musikbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums di Berlino, i cui patrimoni sono oggi in parte confluiti in D-B. — Nella copia conservata da I-Nc c'è solo la parte del basso. — Nella copia conservata da S-Uu manca la parte del basso. — NL-DHgm segnala che l'opera non è più conservata.

Den Haag Romances

Deux romances pour le chant, avec l'accompagnement de piano forte composées par F. Zappa. Maître de musique a la Haye

A la Haye chez la veuve B. Hummel. Prix 12 Sols.

Romanza in <i>si</i> ♭	Andante grazioso	II-d3
Romanza in <i>mi</i> ♭	Andantino amoroso	II-d1

DK-Km (c); NL-At (a b)

OSSERVAZIONI · La stampa è registrata anche nel catalogo dell'editore Hummel (JOHANSSON 1972, p. F.54).

EDIZIONI MODERNE

Sonata a tre

Sonata a Tre for Violin & Cello with Basso Francesco Zappa. Edited by Nona Pyron & Christopher Barrit.

London: Grancino Editions, 1983 (Early Cello Series, 23).

Sonata in <i>re</i>	Allegretto – Adagio – Rondò grazioso	III-b1
---------------------	--------------------------------------	--------

OSSERVAZIONI · La stampa è l'unica edizione moderna delle musiche di Francesco Zappa ed è la sua opera più diffusa nelle biblioteche di tutto il mondo. — È stata tratta da D-DI, Mus. 3470-P-2.

ELENCO DEI MANOSCRITTI

L'elenco dei manoscritti è organizzato per collocazione. Le biblioteche sono disposte in ordine alfabetico, e i manoscritti per segnatura.

Nelle schede sono riportate le informazioni presenti sul frontespizio e, per i testimoni consultati, il formato, il numero delle pagine, la loro numerazione (se presente) ed il numero dei righi. Ogni brano ha un rimando al catalogo tematico; nelle osservazioni caratteristiche particolari del manoscritto.

A-Wgm

IX 2172 HH

Divertimento in F a Violino 1^{mo} Violino 2^{do} e Basso del Sig. Zappa

Divertim. in *fa* Largo – Allegro

III-a16

Ms. verticale, 11 cc., 12 righe · EITNER 1904

CH-BEb

MSS.H.H.IV.182 (35)

Trio a Flauto Trauersier, Violino e Basso del Sig. Francesco Zappa.

Trio in *re* Andante – Minuet Grazioso

III-a2

Ms. verticale, 12 cc., 12 righe · RISM A/II 2007

MSS.H.H.IV.182 (36)

Sonata per flutta e basso di Francesco Zappa.

Sonata in *do* Largo – Minuetto

III-c1

Ms. oblungo, 5 cc. [1r-2v], 10 righe · RISM A/II 2007

OSSERVAZIONI · Sul frontespizio c'è una nota a matita che rimanda ad EITNER 1904.

CH-E

MS. 2242, 2243, 2244

Sonate a Tre del Sig. Francesco Zappa

Sonata in *do* Allegro assai – Allegro ma non tanto

III-a5

Sonata in *si♭* Andante – Allegro

III-a27

Sonata in *re* Allegro assai – Grazioso

III-a7

Ms. non consultato · RISM A/II 2007

MS. 2355

Sei Trio da Camera Concertati a Due Violini e Basso del Sig. Francesco Zappa.

Trio in <i>la</i>	Allegro – Grazioso	III-a22
Trio in <i>do</i>	Andante – Minuetto grazioso	III-a2
Trio in <i>mi^b</i>	Andantino – Minuetto sempre piano	III-a10
Trio in <i>sol</i>	Presto assai – Minuetto grazioso	III-a19
Trio in <i>si^b</i>	Andante – Allegro	III-a23
Trio in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6

Ms. non consultato · RISM A/II 2007

CZ-Bm

A 13.949

A Tre ex D Violino Primo Violino Secondo e Basso del Sig. Zappa.

Sonata in <i>re</i>	Allegro assai – Grazioso	III-a7
---------------------	--------------------------	--------

Ms. non consultato · BROOK 1972, p. 214

D-B

574⁰

Duo 2 Violoncello di Zappa.

Duetto in <i>fa</i>	Andante – Minuetto grazioso	II-b1
---------------------	-----------------------------	-------

Ms. oblungo, 5 cc., 10 righe · EITNER 1904

KHM 5737

Sinfonia con Violoncello obbligato del Sig. Francesco Zappa. N° 1.

Sinfonia in <i>re</i>	Allegro assai – Largo – Allegro assai	IV-d3
-----------------------	---------------------------------------	-------

Ms. oblungo, 21 cc., 10 righe · EITNER 1904

M5738

Quartetto Concertante con due Violini, Violoncello e Viola Composta all'Aya li 8 Luglio 1788, da Francesco Zappa

Quartetto in <i>fa</i>	Andante sostenuto – Allegro moderato Cantabile amoroso – Allegretto	IV-a1
------------------------	--	-------

Ms. verticale, 20 cc., 12 righe · EITNER 1904

Mm. ms. 23490

Sonata per Violoncello del Sig. Francesco Zappa

Sonata in <i>fa</i>	Allegro – Largo assai – Allegro assai	I-a1
---------------------	---------------------------------------	------

Ms. oblungo, 7 cc., 12 righe · EITNER 1904

D-DI

Mus. 3470-O-1

Gran Sinfonia Concertata a più Stromenti Obbligati del Sig. Francesco Zappa.

Sinfonia in *do* Allegro – Cadenza – Andante iv-d1

Ms. oblungo, 64 cc., 12 righe · EITNER 1904

Mus. 3470-P-1

Quartetto per Flauto Obbligato, Violino Primo, Violino Secondo, Violoncello Obbligato del Sig. Francesco Zappa.

Quartetto in *re* Largo non tanto – Minuetto grazioso iv-b1

Ms. oblungo, 12 cc., 10 righe · EITNER 1904

Mus. 3470-P-2

Sonata a Tre di Francesco Zappa.

Sonata in *re* Allegretto – Adagio – Rondò grazioso III-b1

Ms. oblungo, 12 cc., 12 righe · EITNER 1904

OSSERVAZIONI · Una riproduzione del manoscritto è conservata in US-LAu. — Da questo manoscritto è stata tratta l'unica stampa moderna *Sonata a tre*.

Mus. 3470-P-3

Sonata a Tre del Sig. Francesco Zappa.

Sonata in *sol* Allegro – Andante – Rondeaux grazioso III-b2

Ms. oblungo, 12 cc., 10 righe · EITNER 1904

Mus. 3470-P-4

Sonata da Camera per Violino, Violoncello e Basso d'Accompagnamento.

Sonata in *la* Andante – Allegretto – Allegro III-b3

Ms. oblungo, 13 cc., 10 righe · EITNER 1904

Mus. 3470-T-1

Marchia con Variazioni per il Cembalo dell'Opera Comica dei due Avari del Sig.^{re} Greteri e le Variazioni di Francesco Zappa.

Variazioni in *do* Andante con Variazioni (I, II, III, IV) I-b1

Ms. oblungo, 7 cc., 10 righe · EITNER 1904

D-Mbs

Mss. Music. 1556

Trio a Due Violini e Basso del Sig. Francesco Zappa.

Trio in *fa* Largo non tanto – Allegro assai III- a16

Ms. oblungo, 7 cc., 10 righe · Notizie ottenute da contatto diretto con la biblioteca.

Mss. Music. 1557

Trio a Due Violini e Basso del Sig. Zappa

Trio in *mi♭* Largo assai – Minuetto III-a11

Ms. oblungo, 7 cc., 10 righe · EITNER 1904

DK-Sa

R 290

Sonata I Flauto Traverso, Violino e Basso. Zappa

Sonata in *sol* Largo assai – Allegro III-a11

Ms. verticale, 10 cc., 11 righe · Notizie ottenute da contatto diretto con la biblioteca.

R 291

Sonata II Flauto Traverso, Violino e Basso. Zappa

Sonata in *re* Allegro assai – Allegro III-a5

Ms. verticale, 11 cc., 12 righe · RISM A/II 2007

R 292

Sonata IV Due Flauti Traversi e Basso. Zappa

Sonata in *re* Andante – Allegro III-a27

Ms. verticale, 8 cc., 12 righe · Notizie ottenute da contatto diretto con la biblioteca.

R 293

Sonata VI Due Flauti Traversi e Basso. Francesco Zappa

Sonata in *re* Andante – Minuetto III-a12

Ms. verticale, 11 cc., 13 righe · RISM A/II 2007

I-An

Mss. Musiche 31

Sonata notturna a Tre per Due Violini e Violoncello del Sig. Francesco Zappa.

Sonata in *fa* Largo non tanto – Allegro assai III-a16

Ms. oblungo, 7 cc., 10 righe · SBN 2007; URFM 2007

Mss. Musiche 61-65

Trio da Camera Concertato a Due Violini e Basso del Sig. Francesco Zappa.

Trio in <i>la</i>	Allegro – Grazioso	III-a22
Trio in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6
Trio in <i>mi♭</i>	Andantino – Minuetto sempre piano	III-a10
Trio in <i>sol</i>	Presto assai – Minuetto grazioso	III-a19
Trio in <i>si♭</i>	Andante – Allegro	III-a23

Ms. oblungo, 48 cc., 10 righe · SBN 2007; URFM 2007

I-IBborromeo

MS.AU.378-384

Sette Trio e Due Violini e Basso del Sig.^r Francesco Zappa.

Trio in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6
Trio in <i>sol</i>	Presto assai – Minuè	III-a19
Trio in <i>si♭</i>	Andante – Minuè	III-a25
Trio in <i>mi♭</i>	Largo assai – Minuè	III-a11
Trio in <i>si♭</i>	Andante – Allegro	III-a23
Trio in <i>do</i>	Andante – Minuetto	III-a5
Trio in <i>si♭</i>	Allegro assai – Minuetto	III-a24

Ms. non consultato · BOGGIO 2004; SBN 2007; URFM 2007

I-MAav

Cart. 15/1 n. 2

Sinfonia Concertata a più Stromenti obbligati del Sig. Francesco Zappa.

Sinfonia in <i>si♭</i>	Allegro – Largo assai – Allegro assai	IV-d7
------------------------	---------------------------------------	-------

Ms. non consultato · RISM A/II 2007; URFM 2007

I-Mc

27-8A, B, C (Fondo Nosedà)

Sonata a Tre Notturmo del Sig. Francesco Zappa

Sonata in <i>do</i>	Andante – Minuetto	III-a2
---------------------	--------------------	--------

Ms. oblungo, 9 cc., 10 righe · SBN 2007; URFM 2007

Ms. 27/6

Concertino da Camera a quattro Strumenti obbligati del Sig. Francesco Zappa.

Concertino in <i>si♭</i>	Cantabile – Allegro	IV-a2
--------------------------	---------------------	-------

Ms. oblungo, 12 cc., 10 righe · SBN 2007; URFM 2007

Ms. 27/7

Sonata Notturna a Tre del Sig. Francesco Zappa

Sonata in *sol* Adagio ma non tanto – Allegro assai III-a20

Ms. oblungo, 11 cc., 10 righe · SBN 2007; URFM 2007

Ms. 27/8

Trio a Due Violini e Basso del Sig. Zappa

Trio in *fa* Andante – Minuetto III-a13

Ms. oblungo, 9 cc., 10 righe · SBN 2007; URFM 2007

Ms. 27/14

Sonata a Tre del Sig. Francesco Zappa

Sonata in *mi♭* Andantino – Minuetto sempre piano III-a10

Ms. oblungo, 7 cc., 10 righe · RISM A/II 2007; SBN 2007; URFM 2007

I-UDricardi

Ms. 102

Trio a Due Violini e Basso del Sig. Francesco Zappa Milanese

Trio in *si♭* Largo – Allegro III-a24

Ms. non consultato · RISM A/II 2007; URFM 2007

I-Vqs

Ms. Cl. VIII. 25 n. 9

Sonata a Tre Notturna del Sig. Francesco Zappa

Sonata in *mi♭* Andantino – Minuè allegro III-a10

Ms. non consultato · RISM A/II 2007; SBN 2007; URFM 2007

Ms. Cl. VIII. 25 n. 13

Trio a Due Violini e Violoncello del Sig. Francesco Zappa.

Trio in *fa* Largo non tanto – Allegro assai III-a16

Ms. non consultato · RISM A/II 2007; SBN 2007; URFM 2007

NL-DHa

xxxv-278

Sis pieces de musique pour le piano forte et pour le chant avec accompagnement de piano forte très humblement dédiés a Son altesse Serenissime Madame La Princesse Héreditaire de Brunsvic composés par F. Zappa Maître de Musique a La Haye

Sonata in <i>sol</i>	Largo sostenuto – Rondò pastorale	I-b2
Romanza in <i>si♭</i>	Andante	II-d3
Rondò in <i>la</i>	Andante grazioso – Allegro	II-d2
Rondò in <i>sol</i>	Allegro spiritoso – Largo	IV-c1

Ms. oblungo, 25 cc., 10 righe (9 e 11 righe per la romanza) · DE SMET 1973, p. 221-222

OSSERVAZIONI · Nel manoscritto mancano 2 dei 6 pezzi musicali indicati sul frontespizio.

— DE SMET 1973, p. 222 ipotizza che uno di questi possa essere NL-DHa: xxxi-10.

S-L

Saml. Kraus 377

Sei Trio a Due Violini e Basso. Opera Seconda.

Sonata in <i>sol</i>	Andante – Allegro con brio	III-a18
Sonata in <i>do</i>	Andantino – Minuetto grazioso	III-a1
Sonata in <i>mi♭</i>	Andantino – Presto	III-a10
Sonata in <i>si♭</i>	Andante – Allegro con brio	III-a23
Sonata in <i>sol</i>	Presto – Minuetto grazioso	III-a19
Sonata in <i>re</i>	Largo – Minuetto	III-a6

Ms. non consultato · RISM A/II 2007

OSSERVAZIONI · Si tratta, presumibilmente, di una copia di *London II*.

Saml. Wenster E.6

Sonata a tre Trio da Camera Concertato a due Violini e Basso.

Sonata in <i>do</i>	Allegro – Allegro ma non tanto	III-a5
---------------------	--------------------------------	--------

Ms. non consultato · Notizie ottenute da contatto diretto con la biblioteca.

S-SK

417

[*Duo pour un violon et Violoncelle*]

Duetto in <i>si♭</i>	Andante – Allegro molto	II-a6
----------------------	-------------------------	-------

Ms. non consultato · RISM A/II 2007

600

VI Duo Pour un Violon, et Violoncelle ou deux Violons

Duetto in <i>si♭</i>	Andante – Allegro molto	II-a6
Duetto in <i>do</i>	Allegretto – Largo – Minuetto grazioso	II-a2
Duetto in <i>re</i>	Andante cantabile – Allegro	II-a3
Duetto in <i>fa</i>	Allegretto – Minuetto	II-a5
Duetto in <i>do</i>	Andante – Minuetto grazioso	II-a1
Duetto in <i>mi♭</i>	Adagio non troppo – Allegro – Minuetto	II-a4

Ms. non consultato · RISM A/II 2007

OSSERVAZIONI · Si tratta, presumibilmente, di una copia di *Paris Duo*.

Andrea Zani

La biografia e il catalogo delle opere strumentali

di DANIELE COGLIATI e CLORINDA GALASSO

Andrea Teodoro Zani nacque a Casalmaggiore, in provincia di Cremona, il 9 novembre 1696 alle ore 17, come attesta la fede battesimale dell'11 novembre (molti studiosi hanno confuso questa data con quella di nascita).

«Adì 11 novembre 1696.

Andrea Teodoro figlio di Francesco Zani et di Lucia Ferrari sua legittima moglie, è stato battezzato da me don Giovanni Battista Grecho curato. Li padrini sono stati il signor Ferdinando Pozzi et la signora Lucia Rossi tutti di questa parrocchia. Nacque li 9 a ore 17».¹

Promettente musicista fin dalla giovinezza, fu allievo prima di Giacomo Civeri per il contrappunto e poi, sotto la guida di Carlo Ricci, si perfezionò a Guastalla nell'arte del violino.² Suo padre Francesco, anch'egli violinista in un corpo filarmonico attivo nelle occasioni di festa (sono tuttora conservati i documenti relativi alle sue paghe),³ lo introdusse nel mondo musicale casalasco.

Questo si può riscontrare leggendo i registri di cassa della confraternita del Santissimo Sacramento di Casalmaggiore, che si faceva carico delle spese per le funzioni solenni nella chiesa di Santo Stefano, che lo vedono stipendiato come violinista già all'età di 18 anni.⁴ La presenza del nostro compositore tra i suddetti documenti viene però a mancare dopo il 1714 e lo stipendio del 1715 viene ritirato dal padre, che a differenza del figlio, continuò ad essere retribuito per le proprie prestazioni fino al 1714.⁵

Si pensa dunque che egli abbia lasciato la città natale forse per trovare maggiore fama, oppure perché chiamato come musicista in città vicine. La sua presenza a Guastalla è documentata dal Romani e, data la vicinanza tra le due località, sembra probabile la sua entrata in contatto con il mondo mantovano.⁶

1. I-CMGd, [Registro dei battesimi], VIII, c. 121 (n^v). ROMANI 1830; trasc. in CIRANI 2001.

2. ROMANI 1830.

3. I-CMGd, 1714. *Squarzo del Santissimo per il tesoriere; 1715. Squarzo del tesoriere sig. Alessandro Bosio della Compagnia del Santissimo in Santo Stefano.*

4. I-CMGd, *ibidem*.

5. CIRANI 1987, pp. 129-130.

6. ROMANI 1830.

È stato anche ipotizzato un suo incontro prima del 1720 con Antonio Vivaldi, all'epoca maestro di cappella a Mantova.⁷ Non si è certi di quest'incontro e non si sa se lo Zani ebbe qualche insegnamento dal compositore veneziano o se assistette a una sua rappresentazione, però le sue opere dimostrano come egli ne conosca profondamente lo stile e ne sia rimasto affascinato.⁸

La presenza dello Zani a Mantova è resa probabile dal fatto che le sua prima composizione, mandata a stampa nel 1727, si vendeva proprio a «Mantua al Bottegone».⁹ Una copia manoscritta della dodicesima sonata (privata del suo quinto e conclusivo movimento), conservata presso l'Archivio Capitolare di Cividale del Friuli (fondo Fullini), era considerata, fino agli studi di Delius, facente parte ufficialmente del *corpus* vivaldiano con la sigla RV 785.¹⁰

Per quanto riguarda il periodo intercorso tra il 1720 e il 1742 le informazioni sono piuttosto vaghe e discordanti: il nome dello Zani non compare in nessun documento dal 1715 al 1736. Si pensa che ancora per qualche tempo rimase nella zona intorno a Casalmaggiore, cittadina piccola, ma comunità prospera e culturalmente attiva, crocevia tra Cremona, Parma e Mantova.

Secondo il Romani passando per Casalmaggiore il compositore veneziano Antonio Caldara, vice maestro di cappella a Vienna dal 1716, venuto a conoscenza della bravura dello Zani, lo invitò a seguirlo alla corte imperiale.¹¹

È plausibile che l'incontro tra i due musicisti e la successiva partenza dello Zani alla volta di Vienna siano avvenuti dopo il 1729.

La pubblicazione della seconda opera dello Zani è da far risalire a tale data,¹² e adotterebbe soluzioni musicali inedite per il suo tempo,¹³ tanto che brani di quest'opera appaiono nel manuale di Michel Corrette, *L'Art de se perfectionner dans le Violon*. La lettera dedicatoria riferisce che questa raccolta venne composta in occasione del matrimonio (5 febbraio 1728) tra il duca Antonio Farnese e la principessa Enrichetta d'Este.

Sul periodo viennese dello Zani le informazioni sono lacunose. Secondo il Romani, egli si fece ben presto conoscere come virtuoso e fu maestro privato dei più qualificati personaggi dell'illustre capitale. Non rivestì però nessuna carica ufficiale. Nel 1735 pubblicò un'altra raccolta di sonate.¹⁴ La sua presen-

7. PINCHERLE 1948, I, p. 233 colloca il possibile incontro tra il 1720 e il 1723. TALBOT 2001 e VILLA 2001 anticipano il contatto al 1718-1720, oppure più tardi a Vienna quando Vivaldi ebbe contatti con l'imperatore Carlo VI, grande appassionato di musica e protettore di Caldara e di Zani.

8. CICCOLINI · CIRANI 1998, pp. 5-8.

9. 12 *Sonate a 2 violini e basso*, op. 1, Mantova: Bottegone, 1727.

10. DELIUS 2006.

11. TALBOT 2001, pp. 641-642; VILLA 2005 posticipa la data del trasferimento di Zani al 1716 o successivamente, mentre WOLF 2004 colloca Zani in patria fino al 1729, in ragione delle date di pubblicazione delle opp. I e II.

12. 6 *sinfonie da camera e altrettanti concerti da chiesa a quattro stromenti*, op. 2, Casalmaggiore: Bottegone, 1729.

13. CICCOLINI · CIRANI 1998, pp. 4-5.

14. *Sonate 12 a violino e basso intitolate Pensieri armonici*, op. 5, Vienna: s. e., 1735.

za al fianco di Caldara, fino ad ora documentata solo dal Romani, è stata avvalorata dalla recente pubblicazione di Ursula Kirkandale, che, trattando la vita del famoso compositore veneziano, ha pubblicato in appendice la trascrizione del suo testamento dove Andrea Zani figura tra i testimoni.¹⁵

È probabile che dopo la morte di Caldara (1736) Zani abbia lasciato Vienna. Secondo il Romani, mosso dal desiderio di conoscere i migliori musicisti dell'epoca, viaggiò soprattutto in Austria e Germania. Dedicò una sua opera al conte Rudolf Franz Erwein di Schönborn-Wisentheid, Contea della Bassa Franconia, a nord-est della moderna regione della Baviera.¹⁶

Nel 1738 tornò in Italia. Nel 1739 partecipò come direttore d'orchestra ai grandi festeggiamenti in onore di Santa Giuliana indetti dai Padri Serviti tra il 12 e il 14 aprile.¹⁷

Il 26 dicembre 1742 Andrea Zani sposò Maria Costanza Porcelli.

Adì ventisei dicembre millesettecentoquarantadue. | Il signor Andrea Zani figlio del *quondam* Francesco, di questa parrocchia mediante il suo stato libero, la dispensa della parentela in quarto grado la dispensa da tutte tre le pubblicazioni et licenza di sposarsi in tempo proibito come appare dalli recepiti in filza e signora Maria Costanza Porcelli figlia del signor Francesco residente anch'essa di questa parrocchia sono stati congiunti in matrimonio per verba de' presenti da me Girolamo Gaetano Martelli canonico curato. Essendo stati testimoni in simili occasione il signor Antonio Zuccari et Feliciano Benochio ... di questa parrocchia.¹⁸

Ebbero sette figli,¹⁹ i più morti in tenera età, eccetto Francesco Vincenzo, Alessandro Giuseppe e Angelo Maria, il quale si distinse come suonatore di corno. La moglie, molto più giovane di lui, morì a soli 33 anni, probabilmente di parto, nel febbraio del 1757:

Adì 19 detto. | La signora Maria Costanza Porcelli d'anni 33, moglie del signor Andrea Zani, munita di tutti li Santissimi Sacramenti, passò all'altra vita e fu sepolta in S. Stefano con il venerando Capitolo e sacerdoti adiacenti, chierici, apparati e la Compagnia della Trinità, colle cere al clero.²⁰

Il funerale fu celebrato con rito solenne nella chiesa di Santo Stefano (che fu distrutta nel 1840 e successivamente ricostruita).²¹

15. KIRKANDALE 2007, pp. 486-487.

16. *Concerti dodici a quattro con suoi ripieni*, op. 4, Vienna: s.e., 1735

17. ROMANI 1830, nota p. 487. Di tale evento non sono rimaste tracce: l'archivio di Casalmaggiore di questo ordine religioso è andato infatti smembrato e perduto in seguito all'editto di Saint Cloud e al passaggio della loro chiesa ai Francescani.

18. I-CMGd, [Registro dei matrimoni], VII, c. 63 (n^v).

19. I-CMGd, [Registri canonici, battesimi], VII (1669-1884); Maria Teresa, 22 febbraio 1744; Maria Anna Francesca, 3 marzo 1745; Francesco Vincenzo Antonio, 12 maggio 1746; Marianna Teresa, 23 maggio 1748; Giovanni Maria Vincenzo, 9 febbraio 1750; Angelo Maria, 10 aprile 1752; Alessandro Giuseppe, 10 gennaio 1757.

20. I-CMGd, [Registro dei defunti], IX, p. 157.

21. I-CMGd, *Stati d'anime del Duomo di Casalmaggiore*.

Lo Zani, dopo il matrimonio, risiedette nella casa dapprima paterna e poi da lui ereditata, nel borgo di San Sebastiano (ora via Baldesio), da cui mancava dal 1716. Non essendo presente fino alla fine del 1700 la numerazione delle case, l'ubicazione delle stesse è assai incerta e si può solo conoscere la zona in cui la casa del compositore era collocata e nulla più. Nelle registrazioni del periodo 1720-1742 non è elencato, ma non si possono escludere occasionali e temporanei soggiorni.²² Secondo il Romani, nel 1743 si trattenne per circa sei mesi a Ferrara presso il barone Cervella.

La sua fama doveva essere notevole dato che partecipò prima del 1775 come giudice all'elezione del maestro di cappella del Duomo di Cremona che vide vincitore Giacomo Arrighi.²³

In questo periodo lo Zani continuò a comporre musica strumentale, di cui rimangono esemplari pubblicati ad Amsterdam e a Parigi.

Durante i suoi ultimi anni a Casalmaggiore assunse anche la gestione del cosiddetto Ospitale delle Zitelle, un orfanotrofio femminile fondato dalla moglie del feudatario del tempo, in qualità di «maestro di casa», con il compito di occuparsi dell'amministrazione e della sorveglianza. Questa carica era affidata a turno ai componenti della Confraternita o Compagnia del Santo Spirito di cui lo Zani faceva parte.²⁴

Il compositore morì il 28 settembre 1757, all'età di 61 anni, secondo il Romani a causa di un'idrope (edema, infiltrazione di liquido organico nei tessuti), «prodottagli da una caduta riportata nel rovesciamento del calesse, che lo conduceva a Mantova per affari di famiglia»:

Adì 28 detto. | Il Signor Andrea Zani d'anni 61, vedovo munito di tutti li Santissimi Sacramenti, passò all'altra vita e fu sepolto in S. Rocco, con un curato, a la Compagnia di S. Spirito.²⁵

Il funerale fu celebrato molto semplicemente, alla presenza di un solo curato e dei componenti della Confraternita. Fu sepolto nella chiesa di San Rocco, di cui la Compagnia aveva provveduto a curare la costruzione.

Dopo l'editto napoleonico di Saint Cloud del 1804 che vietò le sepolture all'interno dei centri abitati, le tombe esistenti nelle chiese e nei cimiteri adia-

22. I-CMGd, *ibidem*. Si deve anche tener in conto che ogni parrocchia redigeva autonomamente il proprio *Stato d'anime* e quindi non si può escludere che lo Zani in quel periodo potesse risiedere in Casalmaggiore, ma presso una delle altre parrocchie che in quei tempi erano circa una dozzina. Bisognerebbe, per avvalorare l'ipotesi, consultare gli archivi delle singole chiese del paese, i quali, però, sono andati dispersi.

23. ROMANI 1830, MONTEROSSO 1951 e BASSI 1992, pp. 112-113, affermano che Zani appoggiò Jacopo Arrighi di Viadana, ma circa l'anno tutti e tre forniscono indicazioni vaghe, rimandando a un periodo gravitante intorno al 1740. VILLA 2005 colloca al 22 aprile 1745 la data di nomina dell'Arrighi (come organista e non maestro di cappella) sulla base di una serie di lettere tra padre Martini e Arrighi oggi al Museo Bibliografico di Bologna.

24. HIRSHBERG 2007.

25. I-CMGd, [Registro dei defunti], IX, p. 161. ROMANI 1830; trascritto in CIRANI 2001.

SONATE DA CAMERA

*Dedicate al merito impareggiabile di S. A. S. la Signora Principessa
TEODORA LANGRÀVIA D'ASIA DARMSTAT,
Duchessa di Suastalla, e Sabionetta, Principessa di Bozolo, e del S. R. I.
Marchesa d'Otiano, Riuarolo, e Luzzara; Contessa di Pomponozo, e Leggiolo,
Signora di San Martino dall'Argine, Comessaggio, ed Isola Douarese & C.*

DI ANDREA ZANI.



Da Casa Maggiore.

OPERA PRIMA

Serenissima Mezza

*Nell'Universale contento di tutto il Mondo Cattolico pel felicissimo accasamento dell' A. V. S. mi agiucava certa :
mente la clemenza inamovibile della medema A. V. che non sarà per rifiutar: un tributo del mio rispetta-
rims ossequio, rassegnandole in umile attestato di mia più profonda venerazione questi primi parti delle mie in-
cessanti (tutto che poco fruttuose) fatiche nello studio della Musica; Non potevo però meglio umiliarle, che al
merito sovrangrande dell' A. V. S. se uoleuo poter giuarne, come faccio con sicurezze, un buon esito quando abbiano
la felia sorte d' essere degnate del veneratissimo Suo Patrocinio, ed onorate del suo benignissimo compatiemen-
to. Supplico per tanto umilmente V. A. S. voler degnarsi d' aggradire l' ossequiosissimo tributo che ordina-
re ghene faccio, e permettermi clementissimamente che mi dia la gloria di profondamente umiliar-
mi*

Di V. A. S.

Mantoua li 25 Febraro 1727

Dia 2 Nouembri 1727 Ingo.

Fr. Hermannjildus Tabellini Ingo. S. R. C. Comon.

*Vmb.^{mo} Deuot.^{mo} et Ofig.^{mo} ser.^{re}
Andrea Zani*

Frontespizio e dedica dell'opera prima di Andrea Zani.

centi furono svuotate, trasferendo i resti negli ossari comuni dei nuovi cimiteri. Non rimane perciò traccia delle antiche sepolture, tra le quali anche quelle dello Zani e della moglie.

Il Romani ricorda 12 sinfonie rimaste incompiute dopo la morte di Andrea Zani che dovevano essere dedicate a Isabella di Parma in occasione del suo matrimonio con Giuseppe II d'Austria. Di queste ultime non rimane attualmente alcuna copia.

Così di lui scriveva il professore di violino Luigi Pezzani, suo contemporaneo e conterraneo:

Prescindendo dallo stile sempre vago secondo i tempi del compositore, ragionevole, esatta e giudiziosa è l'armonia del maestro signor Andrea Zani di Casalmaggiore, ed in modo speciale pieno di vaghezza e di profondità è il suo modo di scrivere a fuga, e ad imitazione, ove spicca veramente la scienza di sì dotto compositore. Egli conduce sì bene nella fuga il suo soggetto, che sarebbe riputato a difetto il tentare di abbellirlo. Nelle imitazioni poi, e nello scrivere legato il moto obliquo, ed il moto contrario, sono da lui usati sì giudiziosamente, che accrescono la bellezza a'suoi pensieri. Restami qualche cosa a dire del suo largo cantabile, degno invero di essere proposto ad esemplare a' giovani studiosi, in cui le note del suo basso non lasciano niente d'equivoco dell'armonia prefissasi nel suo pensiero. Molte altre cose potrebbonsi dire a sua lode mercè l'esame delle sue opere, ma piuttosto che un estratto di storia richiederebbesi a tal uopo un opuscolo almeno, che ne formasse il particolare suo elogio.²⁶

26. ROMANI 1830; trascritto in CIRANI 2001.

La struttura del catalogo è divisa in due parti: la prima dedicata al catalogo tematico numerato, la seconda all'elenco dei testimoni, a loro volta suddivisi in stampe e manoscritti.

Il catalogo è organizzato a partire dal numero di parti previste (da 2 a 6). All'interno di ogni sezione gli *incipit* si succedono secondo l'armatura (da tre bemolli a quattro diesis) conservando al possibile, quando noto, l'ordine di stampa. Gli *incipit* trascritti si riferiscono alla parte di violino (primo o principale) del movimento d'apertura di ciascuna composizione.

DUE PARTI

Andante – Allegro – Allegro giusto – Minué – Canone



Cantabile – Allegro – Minuetto/Trio



225

[Sonata per due violini]

3

Largo – Allegro assai



S-Skma, Alströmer Saml. [2]

TRE PARTI

[Sonata per due violini e basso]

4

Largo – Allegretto – Andante – Allegro



Casalmaggiore 1 – Parigi III

[Sonata per due violini e basso]

5

Allegro – Adagio – Allegro



Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [7]

[Sonata per due violini e basso]

6

Adagio – Allegro – Andante – Vivace



Casalmaggiore 1 – Parigi III

[Sonata per due violini e basso]

7

Adagio – Allegro assai – Largo – Presto



Casalmaggiore 1 – Parigi III

[Sonata per due violini e basso] 8

Adagio – Allegro moderato – Grave ad arbitrio – Spiritoso

*Casalmaggiore I – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso] 9

Allegro – Largo – Allegro

*Vienna V – I-MOe, Mus. F. 1298 [12]*

[Sonata per due violini e basso] 10

Largo – Allegro – Largo – Allegro

*Parigi Sonate*

[Sonata per due violini e basso] 11

Largo – Vivace – Sostenuto – Allegro

*Parigi Sonate*

[Sonata per due violini e basso] 12

Allegretto – Largo – Allegro

*F-Pn, Fonds Blancheton, op. 1/26*

[Sonata per due violini e basso] 13

Largo – Vivace – Largo – Allegro

*Casalmaggiore I – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso]

14

Adagio – Amoroso – Andante – Allegro

*Casalmaggiore 1 – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso]

15

Vivace – Adagio – Convinto

*Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [9]*

[Sonata per due violini e basso]

16

Cantabile – Allegro – Largo – Allegro

*Parigi Sonate*

[Sonata per due violini e basso]

17

Allegro – Andante – Allegro

*F-Pn, Fonds Blancheton, op. 1/8*

[Sonata per due violini e basso]

18

Allegro assai – Adagio – Andante – Vivace

*F-Pn, Fonds Blancheton, op. 1/34*

[Sonata per due violini e basso]

19

Adagio assai – Allegro – Andante – Allegro

*Casalmaggiore 1 – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso]

20

Adagio – Allegretto – Largo ma sostenuto – Allegro

*Casalmaggiore 1 – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso]

21

Allegro – Adagio – Allegro assai

*Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [1]*

[Sonata per due violini e basso]

22

Allegro – Adagio – Allegro

*Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [2]*

[Sonata per due violini e basso]

23

Allegro – Adagio – Con spirito

*Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [3]*

[Sonata per due violini e basso]

24

Vivace – Largo – Spiritoso

*F-Pn, Fonds Blancheton, op. 1/28*

[Sonata per due violini e basso]

25

Largo – Allegro ma non tanto – Grave – Spiritoso

*Casalmaggiore 1 – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso]

26

Andante – Allegro – Sostenuto – Spiritoso

*Casalmaggiore I – Parigi III*

[Sonata per due violini e basso]

27

Allegro – Adagio – Vivace

*Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [10]*

[Sonata per due violini e basso]

28

Allegro – Largo – Allegro assai

*Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [11]*

[Sonata per due violini e basso]

29

Adagio – Allegro – Largo – Vivace

*Parigi Sonate*

[Sonata per due violini e basso]

30

Allegro – Andante – Allegro

*S-Skma, OD-R [1]*

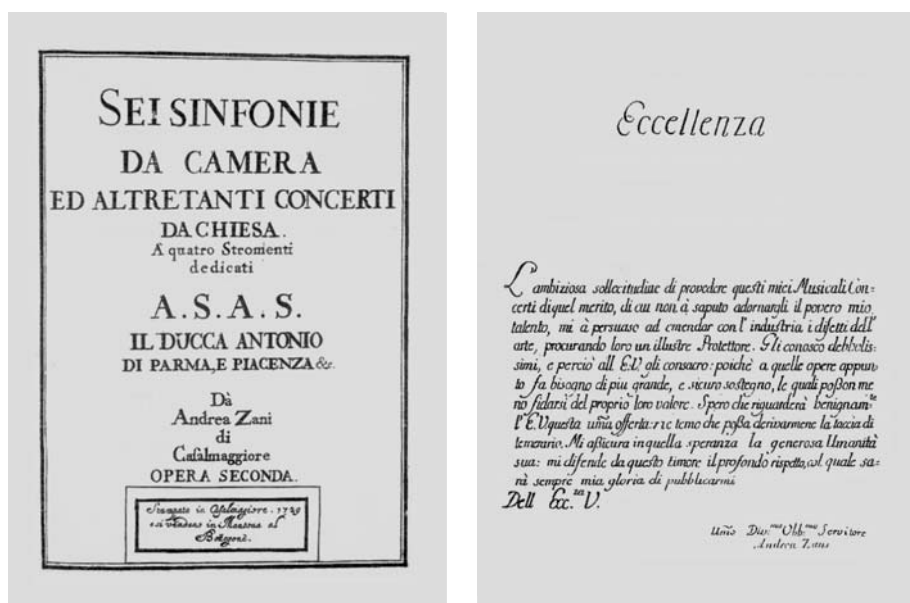
OSSERVAZIONI · Viene riportato l'incipit del basso.

[Sonata per due violini e basso]

31

Allegro – Siciliana – Allegro

*F-Pn, Fonds Blancheton, op. 1/23*



Frontespizio e dedica dell'opera seconda di Andrea Zani.

[Sonata per due violini e basso]

32

Adagio – Amorofo – Presto – Capriccio/Andante e cantabile



Casalmaggiore 1 – Parigi III – S-Skma, Leuhusens Saml.

[Sonata per due violini e basso]

33

Allegro – Adagio – Allegro



Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [4]

[Sonata per due violini e basso]

34

[–] – Larghetto – Allegro



Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [5]

[Sonata per due violini e basso] 35

Allegro – Andante – Vivace



Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [6]

[Sonata per due violini e basso] 36

Largo – Allegro Assai – Andante – Allegro



Parigi Sonate

[Sonata per due violini e basso] 37

Allegro – Andante – Allegro



F-Pn, Fonds Blancheton, op. 1/27

[Sonata per due violini e basso] 38

Andante/Cantabile – Allegretto – Largo – Presto



Casalmaggiore 1 – Parigi III

[Sonata per due violini e basso] 39

[senza indicazioni di movimento]



S-Skma, OD-R [2]

[Sonata per due violini e basso] 40

Allegro – Largo – Allegro assai



Vienna v – I-MOe, Mus. F. 1298 [8]

[Sonata per due violini e basso]

41

Largo – Allegro – Largo – Spiritoso

*Parigi Sonate*

QUATTRO PARTI

[Concerto per due violini, viola e basso]

42

Allegro – Andante – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – D-DL, Mus. 2831-o-5 (Cx 1161) – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [11] – S-L, Saml. Wenster D:19

[Concerto per due violini, viola e basso]

43

Allegro – Grave – Allegretto



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [12]

[Concerto per due violini, viola e basso]

44

Allegro – Largo assai – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – D-DL, Mus. 2831-o-8 (Cx 1160) – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [6]

[Concerto per due violini, viola e basso]

45

Allegro – Largo – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – F-Pn, Fonds Blancheton, op. v1/294 – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [5]

[Concerto per due violini, viola e basso] 46

Allegro – Andante – Allegro



S-L, Saml. Wenster A:12 – S-L, Saml. Wenster K:9 – S-Skma, o-R – S-Skma, OD-R [4]

[Concerto per due violini, viola e basso] 47

Allegro assai – Andante e piano – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [1]

[Concerto per due violini, viola e basso] 48

Vivace – Largo – Spiritoso

Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – HIRSHBERG 2001^a – D-DL, Mus. 2831-0-6 (Cx 1155) – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [2]

[Concerto per due violini, viola e basso] 49

Allegro – Andante – Vivace



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [3]

[Concerto per due violini, viola e basso] 50

Allegro – Adagio – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – D-DL, Mus. 2831-0-2 (Cx 1157) – I-Nc, M. Strum. 11442-46 olim 37.2.5 [4]

[Concerto per due violini, viola e basso]

51

Allegro – Largo assai – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – D-DL, Mus. 2831-o-3 (Cx 1154) – D-DL, Mus. 2831-o-3a (Cx 1158) – I-Nc, M. Strum. 11442-46 *olim* 37.2.5 [7]

[Concerto per due violini, viola e basso]

52

Allegro – Siciliana – Minuetto – Siciliana – Rondò – Allegro



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – I-Nc, M. Strum. 11442-46 *olim* 37.2.5 [8]

[Concerto per due violini, viola e basso]

53

Allegro – Largo – Allegro ma non troppo



Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1 – D-DL, Mus. 2831-o-7 (Cx 1156) – I-Nc, M. Strum. 11442-46 *olim* 37.2.5 [9]

[Concerto per due violini, viola e basso]

54

Allegro – Siciliana Andante e piano – Minuetto allegro – Siciliana Andante e piano – Rondeau Allegro



F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. III/130

OSSERVAZIONI · La parte del vl₁ è scritta, almeno per le prime battute, in chiave di basso suggerendo l'ipotesi di una doppia destinazione esecutiva: o con il violino o con il violoncello.

[Concerto per due violini, viola e basso]

55

Allegro assai – Andante – Minuetto



F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. v/250

[Concerto per due violini, viola e basso]

56

Allegro – Largo – Presto

F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. v/272

[Concerto per due violini, viola e basso]

57

Allegro – Largo – Allegro



D-DI, Mus. 2831-o-4 (Cx 1162)

[Concerto per due violini, viola e basso]

58

Aria – Rondinella Sconsolata [parte vocale]



US-Wc, M1500.s28 G5

[Concerto per due violini, viola e basso]

59

Allegro – Andante – Presto



S-L, Saml. Kraus 9 – S-Skma, OD-R [3]

[Concerto per due violini, viola e basso]

60

Allegro – Adagio – Spiritoso

*Casalmaggiore 11 – Amsterdam 1* – I-Nc, M. Strum. 11442-46 *olim* 37.2.5 [10]

[Concerto per due violini, viola e basso]

61

Allegro – Cantabile – Allegro



CZ-K, 72a/1 K II – CZ-K, 72a/2 K II

[Concerto per due violini, viola e basso]

61bis

Allegro non tanto – Andante – Allegro



S-Skma [senza collocazione]

CINQUE PARTI

[Concerto per flauto, due violini, viola e basso]

62

Andante spiccato – Allegro – [—]



D-KA, Mus. Hs. 1004

[Concerto per flauto, due violini, viola e basso]

63

Allegro – Andante – Allegro



D-KA, Mus. Hs. 1005

[Concerto per flauto, due violini, viola e basso]

64

Allegretto – Adagio – Alla breve



D-KA, Mus. Hs. 1006

SEI PARTI

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo]

65

Largo – Adagio – Allegro



Vienna iv – Amsterdam II

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 66

Allegro – Larghetto – Allegro assai

*Vienna iv – Amsterdam II*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 67

Andante spiccato – Allegro – Andante – Allegro

*Vienna iv – Amsterdam II*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 68

Andante spiccato – Allegro – Andante – Allegretto

*Vienna iv – Amsterdam II*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 69

Allegro – Adagio – Allegro

F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. 1/13

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 70

Allegro – Presto assai



D-DO, Mus. Ms. 2076

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 71

Allegro – Largo – Allegro

*Vienna iv – Amsterdam II*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 72

Allegro – Largo – Allegro

*Vienna iv – Amsterdam 11*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 73

Allegro – Largo – Presto

F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. 1/5

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 74

Vivace – Adagio – Allegro

*Vienna iv – Amsterdam 11*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 75

Allegro – Adagio – Allegro

*Vienna iv – Amsterdam 11*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 76

Allegro – Largo – Allegro assai

*Vienna iv – Amsterdam 11*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 77

Allegro – Andante – Allegro e spiritoso

*Vienna iv – Amsterdam 11 – D-DL, Mus. 2831-o-1 (Cx 1159)*

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 78

Allegro – Adagio – Allegro

HIRSHBERG 1984 – F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. 1/31

OSSERVAZIONI · Cfr. la scheda n. 54.

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 79

Allegro – Largo – Presto



Vienna IV – Amsterdam II

[Concerto per violino principale, due violini, viola, basso e organo] 80

Allegro – Adagio – Allegro



Vienna IV – Amsterdam II – PL-KRZ, xv-28

ELENCO DELLE STAMPE

L'elenco è organizzato in base al luogo di stampa delle opere (Casalmaggiore, Vienna, Amsterdam, Parigi, edizioni moderne). Malgrado la sovrapposizione di numeri diversi di stampa, ad oggi si conoscono cinque diverse raccolte pubblicate da Zani:

CASALMAGGIORE	VIENNA	AMSTERDAM	PARIGI
op. I - 1727 [?]			op. III (1740)
op. II - 1729	op. IV (1733)	op. I (1737)	
	op. V (1735)	op. II (1741)	
			<i>Sonate</i> (1730/40)

Lo schema evidenzia come le pubblicazioni apparse ad Amsterdam e l'op. III di Parigi siano ristampe.

Seguono quindi frontespizio, eventuale dedica, contenuto dell'opera (con i movimenti) con lo specifico rimando al n. di catalogo, eventuali osservazioni e collocazioni. La lettera fra parentesi segnala il repertorio di riferimento secondo questa legenda:

- a* EITNER 1904
- b* RISM A/I
- c* Catalogo Sbn on-line
- d* Karlsruhe virtual Katalog
- e* RISM A/II

EDIZIONI STAMPATE IN ITALIA

Casalmaggiore 1 [?]

Sonate da camera Dedicate al merito impareggiabile di S. A. S. La Signora Principessa Teodora Langravia d'Asia Darmstat; Duchessa di Guastalla, e Sabbioneta, Principessa di Borolo, e del S. R. I.; Marchesa d'Ostiano, Rivarolo, e Luzzara, Contessa di Pomponesco, e Reggiolo, Signora di San Martino dall'Argine, Comesaggio, ed Isola Dovarese & C. Di Andrea Zani. Da Casal Maggiore. Opera Prima.

[Casalmaggiore (?), s.e., 1727]

DEDICA

Serenissima Altezza | Nell'universale contento di tutto il mondo cattolico pel felicissimo accasamento dell'A.V.S. mi assicura certamente la clemenza inarrivabile della moderna A.V., che non sarà per rifiutare un tributo del mio rispettosissimo ossequio, rassegnandole in umile attestato di mia più profonda venerazione questi primi parti delle mie incessanti (tutto che poco fruttuose) fatiche nello studio della musica. Non potevo però meglio umiliarle, che al merito sovragrando dell'A.V.S., se volevo poter sperarne, come facio con sicurezza, un buon esito quando abbiano la felice sorte d'essere degnate del veneratissimo Lei patrocino ed onorate del suo benignissimo compatimento. Supplico per tanto umilmente V.A.S., voler degnarsi d'aggradire l'ossequiosissimo tributo che arditamente gliene facio e permettermi clementissimamente che mi dia la gloria di profondamente umiliarmi | Di V.A.S. | Mantova li 25 febraro 1727 | Umil.^{mo} Devot.^{mo} et Osseq.^{mo} ser.^{re} | Andrea Zani

Die 2 Novembris 1727 Impr. | Fr. Hermenegildus Todeschini Inq. G.^{lis} | Cremonae.

Adagio – Allegro – Andante – Vivace	6
Adagio assai – Allegro – Andante – Allegro	19
Largo – Vivace – Largo – Allegro	13
Adagio – Allegretto – Largo ma sostenuto – Allegro	20
Largo – Allegro ma non tanto – Grave – Spiritoso	25
Andante – Allegro – Sostenuto – Spiritoso	26
Andante/Cantabile – Allegretto – Largo – Presto	38
Adagio – Allegro assai – Largo – Presto	7
Adagio – Amoroso – Andante – Allegro	14
Largo – Allegretto – Andante – Allegro	4
Adagio – Allegro moderato – Grave ad arbitrio – Spiritoso	8
Adagio – Amoroso – Presto – Capriccio/Andante e cantabile	32

GB-Lbl (a, b) · I-VEc (b, c, d) · D-WEIs (b)

OSSERVAZIONI · Il luogo di stampa è del tutto ipotetico e dedotto in ragione della dichiarata cittadinanza di Zani e delle indicazioni esplicite dell'«opera seconda»; del resto altri candidati sono Mantova (luogo della dedica) e Cremona (imprimatur).

Casalmaggiore II

Sei sinfonie da camera ed altrettanti concerti da chiesa. A quattro Stromenti dedicati A. S. A. S. Il Duca Antonio di Parma, e Piacenza & c. Da Andrea Zani di Casalmaggiore Opera Seconda.

Stampate in Casalmaggiore | 1729 | e si vendono in Mantova al Bottegone.

DEDICA

Altezza sereniss.^{ma} | Mentre non solo i vostri fedelissimi sudditi esultano, ma eziandio giubila tutta Italia per le felicissime nozze dell'Altezza V.^a sereniss.^{ma} con la sereniss.^{ma} principessa Enrichetta Estense giudico singularissima la mia buona fortuna, con l'oblazione di alcuni concerti e di qualche sinfonia nell'universale contento poter ancor'io aver parte. Il qual tributo d'umilissima ed obligatissima mia servitù quantunque per rispetto alle mie piccolezze non si possa meritare alcun credito; tutta volta ben selo merita per la benigna condiscendenza dell'Altezza V.^a che si degna graziosam.^{te} accoglierlo ed aggredirlo. Sieno per tanto questi parti della mia rozza mente quasi armoniosi preludi di quelle allegrezze che dovrai farti per la successione maschile all'inclita, serenissima casa Farnese, che da si degno maritaggio con le più ardenti breme si attende. Per lo qual effetto applicando ancor'io i miei voti mi dichiaro con somma gloria | D. V. Altezza Sereniss.^{ma} | Umiliss.^{mo} Divotiss.^{mo}, ed obligatiss.^{mo} Serv.^{re} | Andrea Zani.

Allegro assai – Andante e piano – Allegro	47
Vivace – Largo – Spiritoso	48
Allegro – Largo – Allegro	45
Allegro – Andante – Allegro	42
Allegro – Andante – Vivace	49
Allegro – Largo assai – Allegro	44
Allegro – Adagio – Spiritoso	60
Allegro – Adagio – Allegro	50
Allegro – Grave – Allegretto	43
Allegro – Largo assai – Allegro	51
Allegro – Siciliana – Minuetto – Siciliana – Rondò – Allegro	52
Allegro – Largo – Allegro ma non troppo	53

I-Nc (b, c, d) · I-Nn (b) · A-Wn (a, b, d)

EDIZIONI STAMPATE A VIENNA

Vienna IV

Concerti Dodeci a quattro con suoi ripieni Dedicati al merito impareggiabile dell'Eccell.^{mo} Sig.^{re} Ill.^{mo} Sig.^{re} Rudolpho Francesco Ervino Conte del S. R. I. di Schönborn Bucheunb, Wolfsthal, Reichelsberg, e Wisenheyd Sig. di Weiler, Heisenstamm, Geibach, Zeilzheimb, Neises all'arena, Hallerndorff, Arnfels, Valdenstein, Dornegg, e Schmurnberg et Consigliere attuale Intimo di S. M. C. e Catholica Cavagliere dell'Insigne Ordine del Tosone Da Andrea Zani, da Casal Maggiore. Opera Quarta.

Vienna d'Austria: [s.e., s.a].

DEDICA

Eccellenza | L'ambiziosa sollecitudine di provvedere questi miei musicali concerti di quel merito, di cui non à saputo adornargli il povero mio talento, mi à persuaso ad emendar con l'industria i difetti dell'arte, procurando loro un illustre protettore. Gli conosco debolissimi, e perciò all'E. V. gli consacro: poichè à quelle opere appunto fa bisogno di più grande, e sicuro sostegno, le quali posson meno fidarsi del proprio loro valore. Spero che riguarderà benignam.^{te} l'E. V. questa u.^{ma} offerta: ne temo che possa derivarmene la taccia di temerario. Mi assicura in quella speranza la generosa umanità sua: mi difende da questo timore il profondo rispetto, col quale sarà sempre mia gloria di pubblicarmi | Dell'Ecc.^{za} V. | U.^{mo} Div.^{mo} Obb.^{mo} Servitore | Andrea Zani

Allegro – Andante – Allegro e spiritoso	77
Allegro – Largo – Presto	79
Allegro – Larghetto – Allegro assai	66
Vivace – Adagio – Allegro	74
Allegro – Adagio – Allegro	75
Allegro – Largo – Allegro	71
Andante spiccato – Allegro – Andante – Allegro	67
Allegro – Largo – Allegro assai	76
Largo – Adagio – Allegro	65
Allegro – Largo – Allegro	72
Andante spiccato – Allegro – Andante – Allegretto	68
Allegro – Adagio – Allegro	80

CZ-K (b) · D-WD (b, c, d) · D-Dl (a, b) · D-MEII (b) · A-Wn (d)

OSSERVAZIONI · La datazione al 1733 è in HIRSHBERG · McVEIGHT 2004^a, p. 248.

Vienna v

Sonate XII a Violino e Basso Intitolate Pensieri Armonici. Opera Quinta.

[Vienna, s.e., 1735]

Allegro – Adagio – Allegro assai	21
Allegro – Adagio – Allegro	22
Allegro – Adagio – Allegro	33
Vivace – Adagio – Convinto	15
Allegro – Adagio – Vivace	27
Allegro – Adagio – Allegro	5
Allegro – Largo – Allegro assai	28
Allegro – Largo – Allegro assai	40
[...] – Larghetto – Allegro	34
Allegro – Adagio – Con spirito	23
Allegro – Andante – Vivace	35
Allegro – Largo – Allegro	9

GB-Lbl (a, b) · D-B (a) · I-Vgc (b) · A-GÖ (b)

OSSERVAZIONI · Data e luogo di stampa in SQUIRE 1912 e RISM A/I.

EDIZIONI STAMPATE AD AMSTERDAM

Amsterdam I

Sei sinfonie da camera ed altrettanti concerti da chiesa. A quatro Stromenti Da Andrea Zani di Casalmaggiore.

[Amsterdam, s.e., s.a.]

Allegro assai – Andante e piano – Allegro	47
Vivace – Largo – Spiritoso	48
Allegro – Largo – Allegro	45
Allegro – Andante – Allegro	42
Allegro – Andante – Vivace	49
Allegro – Largo assai – Allegro	44
Allegro – Adagio – Spiritoso	60
Allegro – Adagio – Allegro	50
Allegro – Grave – Allegretto	43
Allegro – Largo assai – Allegro	51
Allegro – Siciliana – Minuetto – Siciliana – Rondò – Allegro	52
Allegro – Largo – Allegro ma non troppo	53

US-Wc (b)

OSSERVAZIONI · Ristampa di *Casalmaggiore II*. Data (1737) e luogo di stampa in HIRSHBERG · McVEIGHT 2004^a, p. 248.

Amsterdam II

XII Concerti a quarto con suoi ripiene Violino Principale, Violino Primo Rinforzo Violino Secondo, Alto Viola, Organo e Violoncello Da Andrea Zani Da Casal maggiore Opera Seconda.

Stampate a Spese di Gerhardo Friderico Witvogel, Organista della Chiesa nuova Luterana a Amsterdam N.º 85 [s.a.].

Allegro – Andante – Allegro e spiritoso	77
Allegro – Largo – Presto	79
Allegro – Larghetto – Allegro assai	66
Vivace – Adagio – Allegro	74
Allegro – Adagio – Allegro	75
Allegro – Largo – Allegro	71
Andante spiccato – Allegro – Andante – Allegro	67
Allegro – Largo – Allegro assai	76
Largo – Adagio – Allegro	65
Allegro – Largo – Allegro	72
Andante spiccato – Allegro – Andante – Allegretto	68
Allegro – Adagio – Allegro	80

GB-Lbl (b, d) · US-Wc (b)

OSSERVAZIONI · Ristampa di *Vienna IV*. La denominazione «Opera Seconda» conta solo le stampe pubblicate in Amsterdam. La datazione al 1741 è in HIRSHBERG · McVEIGHT 2004^a, p. 248.

EDIZIONI STAMPATE A PARIGI

Parigi III

XII Sonate a violino solo e Basso Da Camera Da Andrea Zani Di Casalmaggiore Opera terza.
Gravée par M.^{elle} Michelon | Prix 9.th a Paris chez M.^r Le Clerc rue St. Honoré près
l'Oratoire M.^r Le Clerc M.^d rue du Roule à la Croix d'Or M.^{me} Boivin rue St. Ho-
noré à la Règle d'Or Imprimées par Montulay avec privilège du Roy.

Adagio – Allegro – Andante – Vivace	6
Adagio assai – Allegro – Andante – Allegro	19
Largo – Vivace – Largo – Allegro	13
Adagio – Allegretto – Largo ma sostenuto – Allegro	20
Largo – Allegro ma non tanto – Grave – Spiritoso	25
Andante – Allegro – Sostenuto – Spiritoso	26
Andante/Cantabile – Allegretto – Largo – Presto	38
Adagio – Allegro assai – Largo – Presto	7
Adagio – Amoroso – Andante – Allegro	14
Largo – Allegretto – Andante – Allegro	4
Adagio – Allegro moderato – Grave ad arbitrio – Spiritoso	8
Adagio – Amoroso – Presto – Capriccio/Andante e cantabile	32

GB-Lbl (*a, b, d*) · I-Vnm (*b*) · US-Wc (*b*) · US-BEm (*b*)

OSSERVAZIONI · Ristampa di *Casalmaggiore 1*. La denominazione «Opera terza» conta probabilmente solo le stampe pubblicate a Parigi. Citata per la prima volta in EITNER 1904, è datata intorno al 1730 da SCHMIDL 1938, mentre GATTI 1971 e ELLER 1968 optano per il 1740.

Parigi Sonate

Sonate a Violino e Basso del Sig.^{re} Andrea Zani opera sesta.

Gravée par les.^r Huë Prix en Blanc 6.th A Paris chez Madame Boivin Marchande
ruë St. Honoré à la Regle d'Or Monsieur Le Clerc Marchand ruë du Roule à la
Croix d'Or M.^{me} Huë M.^{de} Lingere ruë St. Honoré chez M.^r Canelle M.^d Bonnettier
vis-a-vis le Caffè de M.^r Dupuis Monsieur Debrottonne à Lyon grande ruë Mercie-
re, [s. a.]. Avec Privilege du Roy.

Largo – Allegro Assai – Andante – Allegro	36
Adagio – Allegro – Largo – Vivace	29
Largo – Allegro – Largo – Allegro	10
Cantabile – Allegro – Largo – Allegro	16
Largo – Allegro – Largo – Spiritoso	41
Largo – Vivace – Sostenuto – Allegro	11

GB-Lbl (*a, b*) · RUS-Mrg (*b*)

OSSERVAZIONI · NEWMAN 1959, p. 189, data l'opera in un periodo attorno al 1740, ELLER 1968 suggerisce il 1745 e WOLF 2004 rimanda a dopo il 1740.

EDIZIONI MODERNE

HIRSHBERG 1984

ANDREA ZANI, [*Concerto*] in *Ten Italian Violin Concertos from Fonds Blancheton*, 2 voll., a cura di Jehoash Hirshberg, Madison/Wisconsin: A-R Editions, 1984 (Recent researches in the music of the Classical Era).

Allegro – Adagio – Allegro 78

HIRSHBERG 2001^a

Concerto in A minor, a cura di Jehoash Hirshberg e Simon McVeight, Launton Bichester: Edition HH, 2001.

Vivace – Largo – Spiritoso 48

HIRSHBERG 2001^b

Concerto in E minor, a cura di Jehoash Hirshberg e Simon McVeight, Launton Bichester: Edition HH, 2001.

Allegro – Largo – Allegro ma non troppo 53

ELENCO DEI MANOSCRITTI

L'elenco è organizzato in base alla collocazione (ordinato secondo il siglario RISM). Si indicano quindi la segnatura, il titolo riportato sul frontespizio (trascrizione diplomatica), i movimenti, eventuali osservazioni con riferimento bibliografico e il rimando al numero di catalogo.

CZ-K

72A/1 K II

*Concerto in A #á 5 Voci: Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Viola ê Basso
Del Signore Zany Andrea*

Allegro – Cantabile – Allegro 61

RISM A/II: 550.248.297

72A/2 K II

*Concerto in A Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Viola obbligata e Basso.
Del Sig.^{re} Andrea Zanni*

Allegro – Cantabile – Allegro 61

RISM A/II: 550.248.298

D-DL

Mus. 2831-0-1 (Cx 1159)

Concerto | co Violino Concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 10 St. | Del Sig.^r Zani.

Allegro – Andante – Allegro e Spiritoso 77

In re · 11 parti: vl princ., vl₁, vl₂ (2 copie), vl₁ rip., violetta (2), b (4) · In 4^o, 12 cc. – Pozzi
1995

Mus. 2831-0-2 (Cx 1157)*Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 14 St. | Del Sig.^r Zani.*

Allegro – Adagio – Allegro

50

In *do* · 14 parti: vl concert., vl₁ (2 copie), vl₁ rip., vl₂ (3), violetta (2), b (2), bassono (2), cemb. · In 4°, 30 cc. – Pozzi 1995**Mus. 2831-0-3 (Cx 1154)***Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 14 St. | Del Sig.^r Zani.*

Allegro – Largo – Allegro

51

In *sol* · 14 parti: vl₁ concert., vl₁ (2 copie), vl₁ rip., vl₂ (3), violetta (2), b (2), bassono (2), cemb. · In 4°, 30 cc. – Pozzi 1995**Mus. 2831-0-3a (Cx 1158)***Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 5 St. | Del Sig.^r Zani.*

Allegro – Largo – Allegro

51

In *sol* · 5 parti: vl conc., vl₁, vl₂, violetta, cemb. · In 4°, 12 cc. · Copia di D-Dl, Mus. 2831-0-3, ma il 1 tempo è in *c* e non $\frac{3}{4}$; nel Largo non sono riportati i trilli e l'ultimo Allegro, in $\frac{3}{4}$, è interamente diverso – Pozzi 1995**Mus. 2831-0-4 (Cx 1162)***Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 5 St. | Del Sig.^r Zani.*

Allegro – Largo – Allegro

57

In *re* · 5 parti: vl princ., vl₁, vl₂, alto vla, org. · In 4°, 9 cc. – Pozzi 1995**Mus. 2831-0-5 (Cx 1161)***Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 14 St. | Del Sig.^r Zani.*

Allegro – Andante – Allegro

42

In *si b* · 14 parti: vl₁ concert., vl₁ (2 copie), vl₁ rip., vl₂ (3), vletta (2), bassono (2), b (2), cemb. In 4°, 30 cc. · Indicazioni dinamiche di Pisendel, anche qualche suo schizzo alla fine – Pozzi 1995**Mus. 2831-0-6 (Cx 1155)***Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 13 St. | Del Sig.^r Zani.*

Vivace – Largo – Spiritoso

48

In *la min.* · 14 parti: vl concert., vl₁ (2 copie), vl₁ rip., vl₂ (3), violetta (2), bassono (2), b (2), cemb. · In 4°, 30 cc. · Indicazioni dinamiche di Pisendel – Pozzi 1995

Mus. 2831-0-7 (Cx 1156)

Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 13 St. | Del Sig.^r Zani.

Allegro – Largo – Allegro ma non tanto 53

In *mi* min. · 14 parti: vl concert., vl₁ (2 copie), vl₁ di rip., vl₂ (3), violetta (2), bassono (2), b (2), cemb. In 4^o, 30 cc. · Indicazioni dinamiche di Pisendel – Pozzi 1995

Mus. 2831-0-8 (Cx 1160)

Concerto | co Violino concert: VV.ⁿⁱ | Viola e Basso | 15 St. | Del Sig.^r Zani.

Allegro – Largo Assai – Allegro 44

In *sol* min. · 15 parti: vl₁ conc., vl₁ (2 copie), vl₁ rip., vl₂ (3), violetta (2), b (3), bassono (2), cemb. · In 4^o, 32 cc. – Pozzi 1995

D-DO

Mus. Ms. 2076

Symphonia à Violino Primo, Violino Secondo, Alto, Viola Con Basso, Seu Cembalo. Authore Sig. Zani

Allegro – Presto assai 70

Copista identificabile in Maria Hildegardis Fuchsin · Attribuita anche a G. B. Sammartini · Provenienza: Fuchs, Maria Hildegard-*Olim*: 129 – RISM A/II: 450.014.217

D-KA

Mus. Hs. 1004

Concerto. Del Sigr. Andrea Zani

Andante spiccato – Allegro – [–] 62

Manca la conclusione del secondo movimento; il terzo movimento probabilmente non appartiene a questa composizione – RISM A/II: 453.002.834

Mus. Hs. 1005

Concerto | à | Flauto Traverso, concertante. | Violino 1.^{mo} | Violino 2.^{do} | Viola | con | Basso | Del Sig.^e: Zani.

Allegro – Andante – Allegro 63

RISM A/II: 453.002.835

Mus. Hs. 1006

Concerto. ex. D#. | à | Flauto Traverso Concert.^e: Solo. | Violino Primo | Violino Secondo | Alto Violetta | Cembalo ò Violoncello | e | Violon. | del Sig.^e: Zani

Allegretto – Adagio – Alla breve 64

Nome dell'autore abraso. Attribuito anche a Sebastian Bodinus – RISM A/II: 453.002.836

Mus. Hs. 1007

Sonatta à Flautta è Basso | Di Andrea Zani

Cantabile – Allegro – Minuetto/Trio

2

Datazione circa 1740 – RISM A/II: 453.002.837

F-Pn

Fonds Blancheton, op. 1/8

Trio Del Signor Zanni a Violino 1º, 2º Et Basso

Allegro – Andante – Allegro

17

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. 1/23

Trio Del Signor Andrea Zanni a Tre Stromenti Violino 1º, 2º Et Basso

Allegro – Siciliana – Allegro

31

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. 1/26

Trio Del Signor Andrea Zanni a Tre Stromenti | A Violino Et Basso

Allegretto – Largo – Allegro

12

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. 1/27

Trio del Signor Zanni a Violino 1º, 2º Et Basso

Allegro – Andante – Allegro

37

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. 1/28

Trio Del Signor Zanni a Violino 1º, 2º Et Basso

Vivace – Largo – Spiritoso

24

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. 1/34

Trio Del Signor Zanni a Violino 1º, 2º Et Basso

Allegro assai – Adagio – Andante – Vivace

18

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. III/130

Ouverture Di Signor Andrea Zanni a 4^o Stromenti

Allegro – Siciliana Andante e piano – Minuetto allegro
 – Siciliana Andante e piano – Rondeau Allegro

54

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. v/250

Concertino Del Signor Zani a 4^o Stromenti

Allegro assai – Andante – Minuetto

55

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. v/272

Sinfonia Del Signor Andrea Zanni a 4^o Stromenti

Allegro – Largo – Presto

56

LA LAURENCIE 1931 · I tre *incipit* corrispondono ai tre movimenti di una *Ouverture* del manoscritto Vm⁷ 4811 attribuita Giuseppe Matteo Alberti.

Fonds Blancheton, op. VI/294

Sinfonia Del Signor Zanni a 4^o Stromenti

Allegro – Largo – Allegro

45

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. I/5

Concerto Del Signor Zani

Allegro – Largo – Presto

73

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. I/13

Concerto Del Signor Andrea Zanni

Allegro – Adagio – Allegro

69

LA LAURENCIE 1931

Fonds Blancheton, op. I/31

Concerto del Signor Andrea Zanni

Allegro – Adagio – Allegro

78

LA LAURENCIE 1931

I-MOe

Mus. F. 1298

N. 12 | *Suonate a Violino | e Basso | Del Sig. Andrea Zani | di Casalmaggiore | Opera quinta*

1. Allegro – Adagio – Allegro assai	21
2. Allegro – Adagio – Allegro	22
3. Allegro – Adagio – Con spirito	23
4. Allegro – Adagio – Allegro	33
5. [–] – Larghetto – Allegro	34
6. Allegro – Andante – Vivace	35
7. Allegro – Adagio – Allegro	5
8. Allegro – Largo – Allegro assai	40
9. Vivace – Adagio – Convinto	15
10. Allegro – Adagio – Vivace	27
11. Allegro – Largo – Allegro assai	28
12. Allegro – Largo – Allegro	9

Copia di *Vienna v* – Database URFM

I-Nc

M. STRUM. 11442-46 olim 37.2.5

Sei Sinfonie da Camera | ed altrettanti concerti da Chiesa | a quattro Strumenti | dedicati a S. A. S. | Il Duca Antonio di Parma e Piacenza | ecc. | da | Andrea Zani | di Casalmaggiore | anno 1729

1. Allegro assai – Andante e piano – Allegro	47
2. Vivace – Largo – Spiritoso	48
3. Allegro – Andante – Vivace	49
4. Allegro – Adagio – Allegro	50
5. Allegro – Largo – Allegro	45
6. Allegro – Largo assai – Allegro	44
7. Allegro – Largo assai – Allegro	51
8. Allegro – Siciliana – Minuetto – Siciliana – Rondò – Allegro	52
9. Allegro – Largo – Allegro ma non troppo	53
10. Allegro – Adagio – Spiritoso	60
11. Allegro – Andante – Allegro	42
12. Allegro – Grave – Allegretto	43

Copia di *Casalmaggiore II*, ovvero *Amsterdam I* – Database URFM

PL-KRZ

xv-28

Concerto Ex A # à 5 Strome, Violino Principe, Violino Primo, Violino Secondo, Viola di Alto Con Fondamento. Del Sign. Zani

Allegro – Adagio – Allegro moderato	80
-------------------------------------	----

Provenienza: Krzeszów, Cysterski Kościół Parafialny – RISM A/II: 300.500.006

S-L

Saml. Kraus 9

Sinphonia Ex D⁴⁸⁶ a 4 strumenti, Violino 1^o, 2^o, Alto, Viola, coll Basso, dell Zanij
 Allegro – Andante – Presto 59

Attribuito anche ad Alberti · Provenienza: Friedrich Kraus – RISM A/II: 190.002.098

Saml. Wenster A:12

Synphonia a 4 ex Fn Violino 1^o, 2^o, Viola e Basso del Sigr. Zani
 Allegro – Andante – Allegro 46

Provenienza: Wenster – RISM A/II: 190.003.503

Saml. Wenster D:19

Concerto a 5 Violino principale, Violino Primo, Violino Secundo, Alto et Basso del Sigr. Andrea Zanny
 Allegro – Adagio – Allegro 42

Provenienza: Wenster – RISM A/II: 190.003.328

Saml. Wenster K:9

Sinphonia a 4 ex F dur, Violino 1^o, 2, Alto, Viola Col Basso Dell Sing. Zani
 Allegro – Andante – Allegro 46

Provenienza: Wenster – RISM A/II: 190.003.504

S-Skma

Alströmer saml. [1]

Duetto per due Violini del Signor Andrea Zani
 [–] – Allegro – Allegro giusto – Minué – Canone 1

Provenienza: Patrick Alströmer – RISM A/II: 190.023.632

Alströmer saml. [2]

Pensiere Notturmo a due Violini di Andrea Zani
 Largo – Allegro assai 3

Provenienza: Patrick Alströmer – RISM A/II: 190.023.634

Dansbok [1]

Duets. Excerpts contredanses duets a due violini

[–] – Allegro – Allegro giusto – Minué – Canone 1

In miscellanea – Datazione forse 1786 – RISM A/II: 190.023.633

Dansbok [2]

[Duetto]

[...] —

Vl₁ incompleto, vl₂ mancante · In miscellanea: 56 *Instrumental pieces* – RISM A/II: 190.100.086

Leuhusens saml.

Sonata à Violino è Cembalo ò Violoncello del Sig.^r Zani

Adagio – Amoroso – Presto – Capriccio: Andante e cantabile 32

Manoscritto datato 1753 · Provenienza: Carl Leuhusen (copista) – RISM A/II: 190.023.639

OD-R [1]

Sinfonie in G:⁴⁸⁵ - 2/4 - a 3. Parte. Violino 1^o, Violino 2^{do}, Basso da Andrea Zani

Allegro – Andante – Allegro 30

RISM A/II: 190.023.638

OD-R [2]

Sinfonie in A # - 2/4 a 3 Voci Violino 1^o, Violino 2^o, Basso da Andrea Zani

[senza indicazione dei movimenti] 39

RISM A/II: 190.023.635

OD-R [3]

Sinfonia a 3: voc: Violino Primo Violino Secondo e Basso. Del Sig: Alberti

Allegro – Adagio – Presto 59

Attribuito anche ad Alberti – RISM A/II: 190.009.414

OD-R [4]

Sinphonia a Violino Primo, Violino Secundo, Alto e Basso. Dell Sing^{re} Zani

Allegro – Andante – Allegro 46

RISM A/II: 190.023.637

O-R

Sinfonie da Zani

[–] – Andante – Allegro

46

RISM A/II: 190.023.636

[senza collocazione]

Sinfonia Violino 1^o, 2^o, Viola et Basso del Sigr. Zany

Allegro non tanto – Andante – Allegro

61bis

RISM A/II: 190.023.631

S-Uu

INSTR. MUS. I HS. 66:6

Duetto Sonata

Andante – Allegro – Allegro giusto – Minué – Canone

1

VI₁ e VI₂ – RISM A/II: 190.026.082

US-Wc

M1500.s28 G5

Rondinella Sconsolata, Aria cantata in Venetia dalla S. da Marq. a Zani

Aria – Rondinella Sconsolata [parte vocale]

58

5 parti: S, vl₁, vl₂, vla, b · In miscellanea · Provenienza: Squire, William Barclay · Datazione 1720 – RISM A/II: 107.707

Giuseppe Ferdinando Brivio

Catalogo ragionato della musica strumentale

di DAVIDE STEFANI

Giuseppe Ferdinando Brivio nasce, vive e opera a Milano nella prima metà del XVIII secolo mentre, negli stessi anni e nella stessa area, nasce, vive e opera Giuseppe Brivio 'della Tromba'. Questa singolare coincidenza ha inevitabilmente pesato sulla compilazione di lessici e repertori musicologici.¹ Abbiamo notizia di almeno due occasioni in cui essi sono identificati come la stessa persona,² nonostante Barblan avesse già dimostrato l'ingaggio di entrambi nella medesima orchestra, il primo al violino e il secondo alla tromba – da cui l'appellativo – al Regio Ducal Teatro di Milano nel 1720.³ Di Brivio 'della Tromba' è sempre Barblan a documentare la presenza nell'orchestra di Novara, in occasione delle celebrazioni di San Gaudenzio del 1711.⁴ Le sue informazioni vengono riprese e mantenute nei dizionari successivi insieme all'errata convinzione che i due musicisti si siano cimentati nella composizione.⁵ In realtà di Brivio 'della Tromba' si conoscono solo i due ingaggi nelle orchestre del 1711 e 1720, non abbiamo nessuna testimonianza certa di una sua produzione strumentale o operistica. Al contrario, per Giuseppe Ferdinando le informazioni biografiche e professionali sono ben più generose.

Nato presumibilmente a Milano nei primi anni del XVIII secolo,⁶ sembra essere figlio del cantante Carlo Francesco,⁷ il quale fonda una rinomata scuola di canto intorno agli anni '30 del secolo.⁸ È possibile che Giuseppe Ferdinando

1. Questo lavoro mi è stato suggerito da Davide Daolmi che fin dalla voce per l'MGG aveva ipotizzato confusioni d'attribuzione senza poterne venire a capo; v. DAOLMI 2000.

2. SARTORI 1965, *ad vocem*; RISM A/I (1971), p. 423.

3. BARBLAN 1959, pp. 973-974; v. I-MZg, Archivio delle vergini spagnole, cart. 11 (*Tabella delle spese ... nella stagione di carnevale del 1720*).

4. BARBLAN 1962, pp. 620-621.

5. RISM A/I ha dato inizio all'errore, mai corretto nei lessici successivi.

6. LA BORDE 1780, III, p. 173.

7. In tre libretti del 1696, *Etna festivo*, *Orosmonda* e *Teodolinda*, viene citato come «basso» e «musicò del castellano di Milano»; BARBLAN 1962, p. 657, lo attesta come «musicò della cappella di corte» nel 1737; in DE FLORENTIIS 1986, p. 280, viene citato come cantore del Duomo dal 1717 al 1748; infine da VACCARINI 1993, pp. 126 e 130, apprendiamo che nel 1707 e nel 1743 è fra i membri della Congregazione dei Musicisti di San Fedele.

8. LA BORDE 1780, III, p. 306; EITNER 1904, *ad vocem*.

ne abbia assunto successivamente la guida, come riportano alcune biografie coeve, lasciando peraltro ipotizzare che vi abbia svolto anche attività didattiche.⁹ Dopo l'esperienza orchestrale del 1720 di cui s'è detto, diviene impresario del Ducale di Milano dall'anno successivo fino al 1732,¹⁰ mentre lo sarà al Ducale di Parma nel 1734.¹¹ Proprio in questo periodo vengono pubblicate all'estero le sue composizioni che, sulla base del catalogo tematico qui proposto, si possono con certezza attribuire a Giuseppe Ferdinando.

In sintesi: nel 1730 escono a Parigi per Le Clerc i primi due volumi di sonate a tre (op. I e II del «Sig. Brévio»), ristampati nel 1737, da cui Dufresne e Chédeville traggono i brani per le loro miscellanee del 1737 e 1739.¹² I successivi volumi (op. III e IV, oggi dispersi) vengono pubblicati, sempre da Le Clerc, nel 1752,¹³ mentre Venier pubblica l'«overture a più stromenti» nella raccolta «de varii autori» del 1755,¹⁴ anch'essa dispersa. Brivio riscuote successo anche a Londra: alcuni tempi di sonata già pubblicati in Francia si ritrovano in forma di «aires and duets for German flutes» in due raccolte pubblicate da Walsh nel 1730, accanto a nomi del calibro di Hasse, Porpora e Handel. Altre due raccolte sono invece pubblicate da Simpson nel 1745 e ristampate fino al 1770.¹⁵

Fra il 1737 e il 1742 compone anche la musica per alcune opere: *Olimpiade* (Torino 1737, Brescia 1744), *Artaserse* (Padova 1738), *Demofonte* (Torino 1738, Pavia 1747, Cremona 1752), *La Merope* e *La Germania trionfante in Arminio* (Milano 1739), *La Costanza in trionfo* (Lodi 1740), *Alessandro nelle Indie* (Milano 1742).¹⁶

Esistono infine diciannove composizioni manoscritte non autografe e non databili, conservate nelle biblioteche di Einsiedeln, Parigi, Rostock, Stoccolma e Vienna.¹⁷ Dodici di queste appartengono ad una raccolta di sonate erroneamente attribuite a Brivio 'della Tromba', di cui sette sicuramente prese dalle op. I e II del 1730, e le restanti probabilmente dalle op. III e IV del 1752.

Tra il 1740 e il 1754, è rimborsato per l'ospitalità data a cantanti e musicisti durante le recite del Ducale milanese.¹⁸ Benché tuttora non ve ne sia riscontro, la gran parte dei lessici ritiene che il Brivio sia morto attorno al 1758.¹⁹

9. MANCINI 1777, pp. 16, 38; LA BORDE 1780, III, p. 173.

10. CESARI 1916, p. 165; ma soprattutto i numerosi libretti registrati in SARTORI 1995, I, nn. 716, 864, 2068, 2452, 2570, 2611, 2634, 2798, 3958; II, nn. 4340, 5681, 7761; III, nn. 9393, 9468, 11703, 12076, 13548; IV, nn. 17522; V, 21537, 22823, 24680, 25373.

11. SARTORI 1995, II, n. 5245; III, n. 9394.

12. EITNER 1904; BRENET 1907, pp. 432, 437, 440; MARTINOTTI 1972, pp. 358-359; DEVRIÈS · LESURE 1979, n. 122-133.

13. BRENET 1907, p. 446; DEVRIÈS · LESURE 1979, n. 131.

14. BRENET 1907, 449; RISM B/II, p. 276, cita due esemplari conservati rispettivamente a F-CH e F-Pn ma non vi è traccia nei loro cataloghi.

15. RISM B/II, pp. 58, 150-151, 244, 361.

16. EITNER 1904; SARTORI 1995, I, n. 744; II, n. 6823; IV, n. 14703.

17. EITNER 1904; RISM A/II, consultato il 14.III.2008.

18. CESARI 1916, p. 165.

19. SCHMIDL 1938; SARTORI 1965; D'AMICO 1968; MARTINOTTI 1972; DEUMM 1990; GROVE 2001, *ad vocem*.

CATALOGO RAGIONATO DELLA MUSICA STRUMENTALE

La struttura del catalogo è divisa in due parti: la prima dedicata al catalogo tematico numerato, la seconda al catalogo dei testimoni, a loro volta suddivisi in stampe e manoscritti.

Catalogo tematico

Il catalogo tematico è formato da quattro gruppi, in base all'organico strumentale:

- I. *Strumento solo e basso*
 - a. Flauto e basso
 - b. Violino e basso
- II. *Due strumenti*
 - a. Due flauti
 - b. Flauto e violino
- III. *Due strumenti e basso*
 - a. Due flauti o due violini o due oboi e basso
- IV. *Quattro o più strumenti*
 - a. Due violini, viola e basso
 - b. Tre violini, violoncello e basso
 - c. Quattro violini, viola e basso
 - d. Due oboi, tre violini, viola e basso

All'interno di ogni singolo gruppo le composizioni sono in ordine di tonalità: *do, re, mi, fa, sol, la, si $\flat$* . Gli *incipit* trascritti (variabili tra le 2 e le 10 battute) si riferiscono al primo movimento di ogni composizione, riportando la parte dello strumento principale.

STRUMENTO SOLO E BASSO

[Sonata in *re* per flauto solo] 1

Adagio – Allegro – Largo – Minuetto

*London six solos*[Sonata in *fa* per violino solo] 2

Adagio – Allegro – Adagio – Allegro



A-Wn, EM.24.MUS

DUE STRUMENTI

[Marcia in *re* per due flauti] 3*London choice collection — Paris XII sonates L1*F-Pn, VM⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Compare come Marcia in *London choice collection*. In origine è il secondo movimento della Sonata 1 in *Paris XII sonates L1*. La stessa sonata è ripresa successivamente, senza l'Adagio, nel manoscritto VM⁷ 4871.

[Gavotta in *re* per due flauti] 4*London choice collection — Paris XII sonates L1*F-Pn, VM⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Compare come Gavotta in *London choice collection*. In origine è il terzo movimento della Sonata 1 in *Paris XII sonates L1*. La stessa sonata è ripresa successivamente, senza l'Adagio, nel manoscritto VM⁷ 4871.

[Minuetto in *sol* per due flauti] 5

London choice collection — Paris XII sonates L2

OSSERVAZIONI · Compare come Minuetto in *London choice collection*. In origine è il secondo movimento della Sonata 11 in *Paris XII sonates L2*.

[Sarabanda in sol per due flauti]

6



London choice collection

[Aria in sol per due flauti]

7



London choice collection — Paris XII sonates L2

OSSERVAZIONI · Compare come Aria in *London choice collection* e riprende parte del secondo movimento della Sonata 8 in *Paris XII sonates L2*.

[Aria in sol per due flauti]

8



London choice collection

[Minuetto in do per flauto e violino]

9



London pocket companion

[Adagio in re per flauto e violino]

10



London pocket companion

[Vivace in re per flauto e violino]

11



London pocket companion

[Allegro in *re* per flauto e violino]

12

*London pocket companion*[Allegro in *re* per flauto e violino]

13

*London pocket companion*[Minuetto in *re* per flauto e violino]

14

*London pocket companion*[Musette andante in *re* per flauto e violino]

15

*London pocket companion*[Gavotta in *re* per flauto e violino]

16

*London pocket companion*[Echo in *re* per flauto e violino]

17

*London pocket companion*[Giga in *re* per flauto e violino]

18

*London pocket companion*

[Largo in *la* per flauto e violino]

19



London pocket companion

[Allegro in *la* per flauto e violino]

20



London pocket companion

[Bourrée in *la* per flauto e violino]

21



London pocket companion

[Musette in *la* per flauto e violino]

22



London pocket companion

[Minuetto in *la* per flauto e violino]

23



London pocket companion

DUE STRUMENTI E BASSO

[Sonata in *do* per due flauti o due violini o due oboi e basso]

24

Allegro – Andante – Allegro

F-Pn, V_M⁷ 4871

[Sonata in *do* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 25

Andante – Allegro – Allegro



F-Pn, VM⁷ 4871

[Sonata in *do* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 26

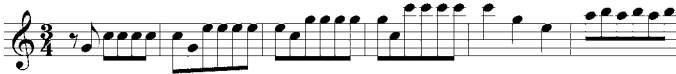
Andante – Allegro – Grazioso – Presto



Paris XII sonates L1

[Sonata in *do* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 27

Allegro – Adagio – Allegro



Paris XII sonates L1

[Sonata in *do* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 28

Allegro – Allegro – Adagio – Presto



Paris XII sonates L2

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 29

Andante – Allegro – Presto



F-Pn, VM⁷ 4871

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 30

Andante – Allegro – Allegro



F-Pn, VM⁷ 4871

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 31

Allegro – Andante un poco allegro – Adagio – Presto

*London choice collection* — *Paris XII sonates L1*F-Pn, VM⁷ 4871

OSSERVAZIONI · La sonata è pubblicata per la prima volta come Sonata 1 in *Paris XII sonates L1*. Successivamente è inserita, senza l'Adagio, come Sonata 1 nel manoscritto VM⁷ 4871. Il primo movimento è l'Allemanda per due flauti di *London choice collection*.

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 32

Allegro – Allegro – Adagio – Presto

*Paris XII sonates L1*[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 33

Allegro – Andante – Adagio – Presto

*Paris XII sonates L1*F-Pn, VM⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Nel manoscritto VM⁷ 4871 è la Sonata 12 trasposta in *si♭*, l'Andante è un Allegro e non presenta l'Adagio.

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 34

Allegro – Grazioso – Allegro

*Paris XII sonates L2*F-Pn, VM⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Nel manoscritto VM⁷ 4871 è la Sonata 4 trasposta in *do* e il Grazioso è un Andante.

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 35

Allegro – Adagio e staccato – Presto



Paris XII sonates L2

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 36

Allegro – Adagio – Allegro



Paris XII sonates L2

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 37

Adagio – Allegro – Adagio – Allegro



Paris XII sonates L2

[Sonata in *re* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 38

Andante – Adagio – Allegro



London musica curiosa

[Sonata in *mi* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 39

Andante – Allegro – Grazioso – Allegro



Paris XII sonates L1 – London musica curiosa

OSSERVAZIONI · In *London musica curiosa* la successione dei movimenti è Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.

[Sonata in *fa* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 40

Adagio – Allegro – Presto

*Paris XII sonates L1*[Sonata in *fa* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 41

Allegro – Andante – Allegro

*Paris XII sonates L2*[Sonata in *sol* minore per due flauti o due violini o due oboi e basso] 42

Andante – Allegro – Grazioso – Giga

*Paris XII sonates L1*[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 43

Largo – Allegro – Largo – Allegro

F-Pn, *Fonds Blancheton*, op. III/140[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 44

Allegro – Andante – Presto

F-Pn, VM⁷ 487¹[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 45

Allegro – Allegro – Adagio – Giga



Paris XII sonates L1

F-Pn, Vm⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Nel manoscritto Vm⁷ 4871 è la Sonata 5 trasposta in *fa*, il primo Allegro è un Andante, non c'è l'Adagio e la Giga è un Allegro.

[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 46

Allegro – Allegro – Giga



Paris XII sonates L1

F-Pn, Vm⁷ 4871

[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 47

Allegro – Andante – Adagio – Allegro



Paris XII sonates L2

F-Pn, Vm⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Nel manoscritto Vm⁷ 4871 è la Sonata 7 trasposta in *fa*.

[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 48

Andante – Allegro – Adagio – Allegro



Paris XII sonates L2

[Sonata in *sol* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 49

Allegro – Adagio – Allegro



Paris XII sonates L2

[Sonata in *la* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 50

Allegro – Allegro – Adagio – Allegro – Allegro



Paris XII sonates L1 — Paris école du violon

OSSERVAZIONI · In *Paris école du violon* è presente solo la parte dei due strumenti melodici mentre il basso è riscritto da Eugène Wagner.

[Sonata in *la* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 51

Allegro – Adagio – Giga

*Paris XII sonates L1*

F-Pn, VM⁷ 4871

OSSERVAZIONI · Nel manoscritto VM⁷ 4871 è la Sonata 6 trasposta in *re*, l'Adagio è un Andante e la Giga è un Allegro.

[Sonata in *la* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 52

Largo – Allegro – Andante – Presto

*Paris XII sonates L2*

[Sonata in *la* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 53

Allegro – Allegro – Adagio – Allegro

*London choice collection — Paris XII sonates L2*

OSSERVAZIONI · Il secondo movimento è il Minuetto trasposto in *sol* di *London choice collection*.

[Sonata in *si* per due flauti o due violini o due oboi e basso] 54

Largo – Allegro – Adagio – Allegro

*London choice collection — Paris XII sonates L2*

OSSERVAZIONI · Il secondo movimento è ripreso in parte nell'Aria trasposta in *sol* di *London choice collection*.

QUATTRO O PIÙ STRUMENTI

[Sinfonia in *re* per due violini, viola e basso] 55

Allegro – Allegretto – Presto



S-Skma, OD-R

[Sonata in *fa* per due violini, viola e basso] 56

Allegro – Largo – Allegro



CH-E, 199, 45 (Ms. 2848)

[Concerto in *fa* per tre violini, violoncello e basso] 57

Allegro – Adagio – Allegro



A-Wn, EM.115.MUS

[Concerto in *sol* per quattro violini, viola e basso] 58

Allegro – Grave – Allegro assai



F-Pn, *Fonds Blancheton*, Op. 1, 1, pp. 1-4

[Concerto in *si*^b per due oboi, tre violini, viola e basso] 59

Allegro – Adagio – Allegro



D-Rou, MUS. SAEC. XVIII: 10¹

ELENCO DELLE STAMPE

Le stampe sono divise in base al luogo di pubblicazione:

- edizioni stampate a Londra
- edizioni stampate a Parigi

All'interno di ogni gruppo sono disposte in ordine cronologico di pubblicazione. Per ognuna sono riportati i dati presenti sul frontespizio, i rimandi agli *incipit*, le collocazioni aggiornate in ordine alfabetico ed eventuali ristampe. Le osservazioni completano le schede.

EDIZIONI STAMPATE A LONDRA

London six Solos

Six solos: four for a German Flute and a Bass and two for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin. Compos'd by Mr. Handel, Sigr. Geminiani, Sigr. Somis, Sigr. Brivio.

London. Printed for and sold by J. Walsh servant to his Majesty at Harp and Ho-boy in Catharine street in the Strand and Joseph Hare at the Viol and flute in Cornhill near the Royal Exchange, [1730].

Sonata in re Adagio – Allegro – Largo – Minuetto 1

GB-Cu · GB-En · GB-Lbl · GB-LVu · GB-Oc · S-Skma (non più presente) · US-Wc

Ristampe

→ *Six solos: four for a German flute and a Bass and two for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin. Compos'd by Mr. Handel, Sigr. Geminiani, Sigr. Somis, Sigr. Brivio.*

London: J. Walsh, [ca 1731].

GB-Ob (non più presente)

Edizione anastatica: MEADOW 1983 in AUS-Sml · CH-Bel · NL-DHk · US-AAu · US-BLa · US-Bp · US-NYp · US-PRu · US-PRV · US-STum

London choice collection

A Choice Collection of Aires and Duets for two German Flutes collected from the Works of the most Eminent Authors viz. Mr. Handel, Arcan.^o Corelli, Sig.^r Brivio, Mr. Hayden, Mr. Grano, Mr. Kempton. To which is added a favourite Trumpet Tune of Mr. Dubourg's. The whole fairly Engraven and carefully corrected. Price 2^s.

London. Printed for and sold by J. Walsh Musick Printer and Instrument maker to his Majesty at the Harp and Hoboy in Catherine Street in the Strand, [1730].

Marcia in <i>re</i>	3
Allemanda in <i>re</i>	31
Gavotta in <i>re</i>	4
Minuetto in <i>sol</i>	5
Sarabanda in <i>sol</i>	6
Aria in <i>sol</i>	7
Aria in <i>sol</i>	8

GB-Lbl

London pocket companion

The Delightful Pocket Companion for the German Flute Containing a Choice Collection of the most Celebrated Italian, English, and Scotch Tunes, Curiously Adapted to that Instrument.

Printed for and Sold by John Simpson. At the Bass-Viol. & Flute, Sweetings Alley opposite the East Door of the Royal Exchange. London. Where may beh ad Variety of new Musick for all Instruments, [ca 1745].

Adagio in <i>re</i>	10
Vivace in <i>re</i>	11
Allegro in <i>re</i>	12
Allegro in <i>re</i>	13
Minuetto in <i>re</i>	14
Musette andante in <i>re</i>	15
Gavotta in <i>re</i>	16
Echo in <i>re</i>	17
Giga in <i>re</i>	18
Largo in <i>la</i>	19
Allegro in <i>la</i>	20
Bourrée in <i>la</i>	21
Musette in <i>la</i>	22
Minuetto in <i>la</i>	23
Minuetto in <i>do</i>	9

GB-Lbl · GB-Oc · US-BEm · US-Bum · US-CAe · US-OB · US-PHu · US-R · US-Wc

Ristampe

→ *The delightful pocket companion for the German flute, containing a choice collection of the most celebrated Italian, English, and Scotch tunes curiously adapted to that instrument.*

London: J. Simpson, [1750].

F-Pn · GB-DU · GB-Lbl · GB-Lcm · GB-Oc · US-IO · US-LAuc · US-NYp · US-Wc

→ *The Delightful pocket companion for the German flute containing a choice collection of the most celebrated Italian, English, and Scotch tunes, curiously adapted to that instrument.*

London: R. Bremner, [ca 1763].

GB-Ckc · GB-En · GB-Gm · GB-Lbl · US-Cn · US-Hw · US-IO · US-NH · US-Wc

London musica curiosa

Musica Curiosa or a Curious Collection of Celebrated Airs Compos'd by Messrs. Granno, Weideman, Hasse, Vinci and other eminent Masters to which are added two choice Sonatas of Sigr. Brivio and the favourite Concerto of Sigr. Hasse, all set for two German Flutes or Two Violins and a Bass Extreamly useful for young Practitioners in Concert.

London. Prined for J. Simpson at the Bass Viol and Flute in Sweetings Alley opposite the East Door of the Royal Exchange. Where may be had just Publish'd Twelve Scotch and Twelve Irish Irish Airs, all with Variations set for the German, Flute, Violin or Harpsicord by Mr. Burk Thumoth, [ca 1745].

Sonata in <i>re</i>	Andante – Adagio – Allegro	38
Sonata in <i>mi</i>	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	39

GB-CDp · GB-Ge · GB-Gm · GB-Lbl

Ristampe

→ *Musica curiosa, or, A curious collection of celebrated airs compos'd by Messrs. Granno, Weideman, Hasse, Vinci and other Masters, to which are added two ... Sonatas of Sig. Brivio's and the favourite Concerto of Sigr Hasse's, all set for two German Flutes or two Violins and a Bass, extremely useful for young practitioners in concert.*

London: J. Cox, [ca 1755].

GB-Cu · GB-CDp

→ *Musica curiosa, or, A curious collection of celebrated airs compos'd by Messrs. Granno, Weideman ... and other eminent master ... : added, two choice sonatas of Sigr. Brivia and the favourite concerto of Sigr. Hasse's all set for two German flutes or two violins and a bass.*

London: C. and S. Thompson, [ca 1770].

US-Bp

EDIZIONI STAMPATE A PARIGI

Paris XII sonates L1

XII Sonates en trio pour les Flutes Traversieres, Violons, Ou Hautbois avec la Basse del Signor Brévio. Gravées par M.^{me} Leclair. Livre Premier.

A Paris, chez Le Sr. Le Clerc, M.^d rue du Roule à la Croix D'or. Avec Privilege du Roy, [ca 1730].

Sonata 1 in <i>re</i>	Allegro – Andante un poco allegro – Adagio – Presto	31
Sonata 2 in <i>la</i>	Allegro – Allegro – Adagio – Allegro – Allegro	50
Sonata 3 in <i>sol</i>	Allegro – Allegro – Adagio – Giga	45
Sonata 4 in <i>mi</i>	Andante – Allegro – Grazioso – Allegro	39
Sonata 5 in <i>re</i>	Allegro – Allegro – Adagio – Presto	32
Sonata 6 in <i>do</i>	Andante – Allegro – Grazioso – Presto	26
Sonata 7 in <i>la</i>	Allegro – Adagio – Giga	51
Sonata 8 in <i>sol</i>	Allegro – Allegro – Giga	46
Sonata 9 in <i>re</i>	Allegro – Andante – Adagio – Presto	33
Sonata 10 in <i>sol</i>	Andante – Allegro – Grazioso – Giga	42
Sonata 11 in <i>do</i>	Allegro – Adagio – Allegro	27
Sonata 12 in <i>fa</i>	Adagio – Allegro – Presto	40

F-Pn

OSSERVAZIONI · All'interno dell'opera è contenuta la copia del «Privilege General du Roy», datata 31.XII.1729.

Ristampe

→ *XII. sonates en trio: pour les flutes traversieres, violons, ou haubois, avec la basse, livre premier del Signor Brévio.*

Paris: Le Clerc, V^{ve} Boivin (gravees par M^{lle} Michelon), [1737].

F-Pn · US-NYp (fl₁)

OSSERVAZIONI · All'interno dell'opera è contenuta la copia del «Privilege General du Roy», datata 31.XII.1736.

Paris XII sonates L2

XII Sonates en trio pour les Flutes Traversieres, Violons, Ou Hautbois avec la Basse del Signor Brévio. Gravées par M.^{me} Leclair. Deuxieme Livre.

A Paris, chez Le Sr. Le Clerc, M.^d rue du Roule à la Croix D'or. Avec Privilege du Roy, [ca 1730].

Sonata 1 in <i>re</i>	Allegro – Grazioso – Allegro	34
Sonata 2 in <i>sol</i>	Allegro – Andante – Adagio – Allegro	47
Sonata 3 in <i>re</i>	Allegro – Adagio e staccato – Presto	35
Sonata 4 in <i>sol</i>	Andante – Allegro – Adagio – Allegro	48
Sonata 5 in <i>la</i>	Largo – Allegro – Andante – Presto	52
Sonata 6 in <i>re</i>	Allegro – Adagio – Allegro	36
Sonata 7 in <i>sol</i>	Allegro – Adagio – Allegro	49

Sonata 8 in <i>si</i> ^b	Largo – Allegro – Adagio – Allegro	54
Sonata 9 in <i>fa</i>	Allegro – Andante – Allegro	41
Sonata 10 in <i>re</i>	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	37
Sonata 11 in <i>la</i>	Allegro – Allegro – Adagio – Allegro	53
Sonata 12 in <i>do</i>	Allegro – Allegro – Adagio – Presto	28

OSSERVAZIONI · La copia è dispersa.

Ristampe

→ XII *Sonates en trio pour les Flutes, et Violons, avec la Basse, del Signor Bréuio. Deuxieme Livre. Gravés par M.^{elle} Michelon.*

A Paris, chez M.^r Le Clerc Le Cadet, rue S.^t Honoré à la Ville de Constantinople vis à vis L'oratoire; Le Sieur Le Clerc M.^d, Rue du Roule à la Croix d'Or; La Veuve Boivin Mr.^{de}, Rue S.^t Honoré à la Régie d'Or. Avec Privilege Du Roy, [1737].

F-Pn · US-NYp

OSSERVAZIONI · All'interno dell'opera è contenuta la copia del «Privilege General du Roy», datata 31.XII.1736.

Paris VI *overture*

VI *Overture a più stromenti. Composte da varri autori. 1^a dell sign. Brivio. 2^a dell sign. Conte Giuliani. 3^a dell sign. Martini. 4^a dell sign. Porpora. 5^a dell sign. Alexandro. 6^a dell sign. Asse. Opera prima [...].*

Paris: aux ardesse ordinaires, [ca 1755].

F-CH · F-Pn (entrambe le copie non sono più presenti)

EDIZIONI MODERNE

École du violon

École du violon aux XVII^e et XVIII^e siècles. Collection Joseph Debroux, M. Sénart.

Paris: Henry Lemoine & Cie, [1913].

Sonata in <i>la</i>	Allegro – Allegro – Adagio – Allegro – Allegro	50
---------------------	--	----

AUS-NLwm · CDN-E · F-TLc · GB-Lbl · NL-DHk · US-AAu · US-BEm · US-CHum

ELENCO DEI MANOSCRITTI

Il catalogo dei manoscritti è strutturato per collocazione bibliotecaria in ordine alfabetico. Di ogni manoscritto sono riportate le informazioni presenti sul frontespizio, il formato, il numero di pagine, il numero dei righi e i rimandi agli *incipit*. Le osservazioni completano le schede.

A-Wn

EM.24.MUS

<i>Sonatta a solo violino del Sig. Giusepo Briuio</i>		
Sonata in <i>fa</i>	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	2
Ms. oblungo, 5 cc., 12 righi		

EM.115.MUS

<i>Concerto a 5 del Sig. Brivio</i>		
Concerto in <i>fa</i>	Allegro – Adagio – Allegro	57
Ms. oblungo, 10 cc., 10 righi		

CH-E

199, 45 (Ms. 2848)

<i>Sonata á quatro del Sigr. Giuseppe Briuio</i>		
Sonata in <i>fa</i>	Allegro – Largo – Allegro	56
Ms. oblungo, 9 cc., 8 righi		

D-Rou

MUS. SAEC. XVIII: 10¹

<i>C. n.^{ro} 49. Concerto a 8 part 2 houbois: 2 violino: violletto e basso in si^b del Sigr. Giosepo Briuio</i>		
Concerto in <i>si^b</i>	Allegro – Adagio – Allegro	59
Ms. oblungo, 9 cc., 10 righi		
OSSERVAZIONI · Le parti per violino sono tre.		

F-Pn

*Fonds Blancheton, op. 1/1**Concerto del Sig. Giuseppe Ferdinando Brivio*

Concerto in sol	Allegro – Grave – Allegro assai	58
-----------------	---------------------------------	----

Ms. verticale, 16 cc., 14 righe

*Fonds Blancheton, op. III/140**Simfonia del Sigr. Brivio a Tre Stromenti*

Sonata in sol	Largo – Allegro – Largo – Allegro	43
---------------	-----------------------------------	----

Ms. verticale, 10 cc., 14 righe

Vm⁷ 4871*Sonate a tre di Giuseppe Brivio della Tromba*

Sonata 1 in re	Allegro – Andante – Presto	31
Sonata 2 in re	Andante – Allegro – Presto	29
Sonata 3 in do	Allegro – Andante – Allegro	24
Sonata 4 in do	Allegro – Adagio – Allegro	34
Sonata 5 in fa	Andante – Allegro – Allegro	45
Sonata 6 in re	Allegro – Andante – Allegro	51
Sonata 7 in fa	Allegro – Andante – Adagio – Allegro	47
Sonata 8 in sol	Allegro – Andante – Presto	44
Sonata 9 in do	Andante – Allegro – Allegro	25
Sonata 10 in re	Andante – Allegro – Allegro	30
Sonata 11 in sol	Allegro – Allegro – Allegro	46
Sonata 12 in sib	Allegro – Allegro – Presto	33

Ms. oblungo, 76 cc., 8 righe

S-Skma

OD-R

Sinfonia. Due violini, alto viola e basso di Giuseppe Brivio.

Sinfonia in re	Allegro – Allegretto – Presto	55
----------------	-------------------------------	----

OSSERVAZIONI · Manoscritto disperso.

LA CALUNNIA DELUSA.
ORATORIO
 IN ONORE
 DI S. GIOVANNI
 NEPOMUCENO,
 TAUMATURGO DELLA BOEMIA,
DA RECITARSI
 NELLA REGIA, ED IMPERIALE CAPPELLA
 DI SANTA MARIA DELLA SCALA
 Nell' ultimo giorno del di lui Ottavario,
 che corre il dì 23. di Maggio.



IN MILANO, MDCCXXIV.

Nella Stamperia di Giuseppe Pandolfo Malatesta.
Con licenza de' Superiori.

LA SPEDIZIONE
 DEGLI ARGONAUTI.
ACCADEMIA
 DI LETTERE, E D'ARTI CAVALLERESCHE
 TENUTA
 DA' SIGNORI CONVITTORI
 Del Collegio de' Nobili di Milano
 DE' PADRI DELLA COMPAGNIA DI GESU'
NELLA PUBBLICAZIONE
 DEL NUOVO PRINCIPE
 DELL' ACCADEMIA
 Nell' Anno 1740.



IN MILANO.

Nella Stamperia di Pietro Francesco Malatesta.
Con licenza de' Superiori.

Frontespizi di due allestimenti a cui Paladini contribuì come compositore:
 l'oratorio *La calunnia delusa* (Milano, Santa Maria della Scala, 1724)
 e l'accademia *La spedizione degli argonauti* (Milano, Collegio de' Nobili, 1740).

Galimberti e Paladini

Stato degli studi e catalogo della musica strumentale

di IVANO BETTIN

Di Ferdinando Galimberti e Giuseppe Paladini, due tra i numerosi compositori milanesi che in pieno Settecento gravitavano intorno alla figura di Giovanni Battista Sammartini,¹ si hanno scarsissime notizie.

Di entrambi ignoriamo nascita e morte e collochiamo la loro attività in base alla datazione di alcune composizioni: per Galimberti un *Dies irae* e un *Miserere* sul cui frontespizio è indicato «1744»,² e una Marcia in *do* del 1785 (*v. infra* FG 1); per Paladini la sinfonia per *La calunnia delusa*, oratorio rappresentato il 23 maggio 1724 in Santa Maria della Scala, e un Andante del 1777 (GP 12).

Ferdinando Galimberti

Per quanto riguarda Galimberti i maggiori dizionari biografici ripropongono quanto scritto in GERBER 1792; ossia che il compositore è stato attivo a Milano a partire dal 1740 e che si è fatto apprezzare per le sue sinfonie.³ Secondo Bathia Churgin, Galimberti si può annoverare tra i primi sinfonisti della scuola milanese e molte delle sue sinfonie devono essere state scritte nei primi anni '30.⁴ Certo è che tra il 1740 e il 1742 fu maestro di violino del compositore svizzero Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee, in quegli anni a Milano.⁵ A lui si deve la maggior parte delle copie manoscritte delle sinfonie di Galimberti oggi conservate nella biblioteca del monastero di Einsiedeln.⁶

1. CESARI 1916, pp. 166-167.

2. *Dies ire à Più Voci* | *Concertata con Sinf.*^a | *Galimberti* | 1744 (CH-E 472,3 · RISM A/II: 400.012.036); *Miserere à Più Voci* | *Concertato con Sinf.*^a | *Galimberti* | 1744 (CH-E 472,1 · RISM A/II: 400.012.046).

3. GERBER 1792, II, col. 467.

4. CHURGIN 2001^a.

5. Meyer (Lucerna 2.I.1789, convento di San Leodegar 1742/44) ha fatto parte dell'esercito di Emanuele III di Sardegna. Già primo organista in diverse città (San Gallo nel 1747, Zurigo nel 1749, Costanza nel 1751), nel 1765 divenne corista e maestro di cappella a Lucerna. Dal 1768 al 1784, quale presidente della Congregazione per la musica della Svizzera, scrisse diverse opere teatrali. Cfr. EITNER 1904, *ad vocem*; REFARDT 1928, p. 490.

6. La presenza di numerosi manoscritti di compositori milanesi nella biblioteca del monastero svizzero è giustificata dal fatto che dal 1675 al 1852 a Bellinzona era attiva una

La biblioteca di Karlsruhe conserva il manoscritto di un duetto datato 1764 sul cui frontespizio di legge: «Del Sg Italiano Galimberti Mediolan: Maitre de La Chapelle Principale». ⁷ L'annotazione risulta curiosa quanto ambigua: 'Principale' può riferirsi sia alla Cappella musicale del Duomo, la più importante di Milano, sia alla Cappella ducale. Considerando poco probabile che Galimberti abbia prestato servizio presso la cattedrale milanese – il suo nome non compare tra gli elenchi di musicisti delle carte dell'Archivio della Fabbrica del Duomo – bisogna necessariamente abbracciare la seconda ipotesi.

Diverse sono le composizioni perdute, quelle conservate a Darmstadt, ⁸ nel convento benedettino di Lambach in Austria ⁹ e a Karlsruhe. ¹⁰

Il nome di Ferdinando Galimberti compare tra gli autori delle sinfonie che costituiscono la raccolta Calori-Provana-Balliani, venduta a un'asta organizzata da Christie's il 14 giugno 2000 a Roma, acquistata dal Comune di Padova e ora depositata presso la locale Biblioteca civica. Il lotto era costituito da diversi manoscritti musicali della seconda metà del Settecento provenienti dalla nobile famiglia Callori di Vignale Monferrato. ¹¹ Tra le carte manoscritte di tale raccolta è presente la *Memoria delle sonate, trio ed ouvertures*, un incipitario di 66 composizioni di autori della seconda metà del XVIII secolo – molti di area lombarda – compilata da Giovanni Francesco Orazio Callori Provana Balliani.

La *Memoria* è suddivisa in due sezioni: la prima elenca trii, concertini e sonate nella maggioranza dei casi per due violini e basso di Lampugnani, Sammartini, Galimberti, Albertini, Giulini, Besozzi, Contino e Faitelli; la seconda ouvertures con organici più variegati di Albertini, Brioschi, Galimberti, Giulini, Vasacofzchi, Trottole, Chiesa, Sali, Contino, Galuppi, Nabucco, Anoidi, Grimaldello, Vito, Pistachio, Sammartini, Renardi, Scolari e Belzuar.

Di Galimberti compaiono due *incipit* nella sezione dei trii (*a*, *b*) e tre in quella delle ouvertures (*c*, *d*, *e*): ¹²

scuola di musica filiale del chiostro di Einsiedeln che raccoglieva musiche provenienti dall'area milanese. Tali manoscritti furono in seguito riversati nella biblioteca del monastero. Cfr. <www.kloster-einsiedeln.ch/neu/fs_italiano.htm>.

7. *Duetto a Canto Primo, Canto Secondo. Due violini Con Organo. Due Oboe: Con Cornu Due in E è La Fa: Ex F: Del Sg Italiano Galimberti Mediolan: Maitre de La Chapelle Principale*. D-Do Mus.Ms.476. Il manoscritto fa parte della raccolta di spartiti della biblioteca di corte del principe Fürstenberg a Donaueschingen, ora conservata nella Badische Landesbibliothek di Karlsruhe.

8. Secondo Eitner vi erano due sinfonie per due violini e basso continuo rispettivamente in partitura e in parti singole e un trio per due violini e cembalo. EITNER 1904, IV, p. 134. Gaetano Cesari parlando di Galimberti afferma: «[...] Fregiante di diritto le numerose composizioni sinfoniche possedute dalle biblioteche di Upsala e di Darmstadt». CESARI 1916, p. 167.

9. BROOK 1972, n. 708 (dell'ed. 1997).

10. BROOK 1972, n. 644 (dell'ed. 1997).

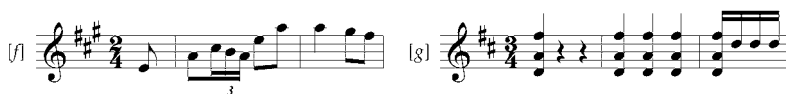
11. TARGA 2004, p. 11.

12. La didascalia e la numerazione riportati sopra gli *incipit* corrispondono a quelli della *Memoria*.



Solo uno di questi – il numero 22 – trova corrispondenza con le composizioni di Galimberti giunte fino a noi (FG 12).

Il catalogo tematico Breitkopf elenca due sinfonie di Galimberti, la prima «a 4 Voci» e la seconda a sei violini e due corni.¹³ Solo quest'ultima, seppure incompleta, ci è pervenuta (FG 3):



Le biblioteche svizzere di Einsiedeln ed Engelberg possiedono una consistente quantità di manoscritti di brani sacri composti da Galimberti: è quindi lecito supporre che egli lavorasse presso qualche chiesa milanese e che abbia scritto tali opere per le esigenze dalla cappella musicale. Tuttavia, nessun documento avvala questa ipotesi.

Giuseppe Paladini

Qualche informazione in più è possibile riferire intorno alla figura di Giuseppe Paladini. Durante la sua vita prestò servizio presso diverse chiese del capoluogo lombardo. Nel 1733 lo si sa maestro di cappella in San Simpliciano. La notizia è ricavata da un documento conservato nell'archivio della Fabbrica del Duomo: in tale anno, infatti, Paladini fece parte, insieme a Giovanni Battista Sammartini e a Carlo Baliani, della commissione per la valutazione di tre cantori (i bassi Lurago, Caldarella e Landriani) e nell'attestato di giudizio si firma «Io Giuseppe Paladino, maestro di Capella dell'Insigne Basilica di San Simpliciano». Il documento è datato 20 febbraio 1733 (FIG. 1).¹⁴

Il suo nome compare anche in altre carte datate 1739 e 1740, ma in questi casi si tace il nome della chiesa dove lavorava. Il primo documento è un giudizio di merito su quattro concorrenti per il posto di soprano nella Cappella del Duomo,¹⁵ il secondo il giudizio steso da Paladini e Carlo Baliani dell'esame di canto sostenuto da Carlo Francesco Landriani.¹⁶ Il fatto che Paladini in tali carte non abbia specificato dove era maestro di Cappella può significare che in quel periodo non fosse legato a una sola chiesa ma a diversi luoghi di culto come, d'altra parte, si legge in diversi dizionari e com'era peraltro abituale per

13. BREITKOPF 1765, col. 207 (della rist. anast. 1966).

14. I-Mfd, *Archivio Storico*, cart. 421, fasc. 19.

15. *Ibidem*, cart. 421, fasc. 20.

16. *Ibidem*, cart. 415, fasc. 268, c. 5.

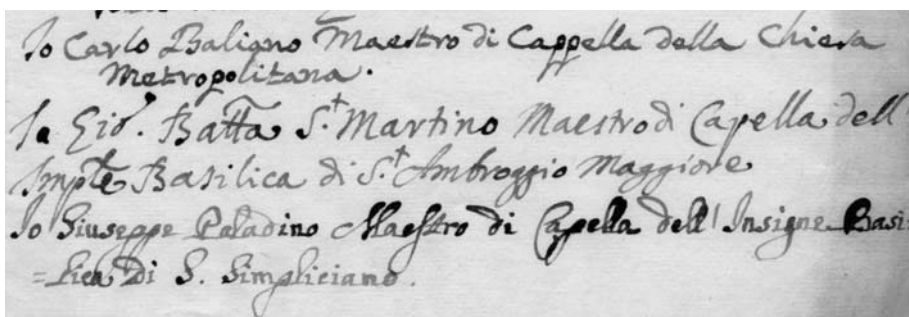


FIG. 1. Firme autografe di Baliani, Sammartini e Paladini nel documento di valutazione di tre cantori del Duomo di Milano, 20.II.1733 (I-Mfd, Archivio Storico, cart. 421, fasc. 19).

i compositori attivi a Milano a quel tempo.¹⁷ Tale considerazione è suffragata dai libretti di alcune rappresentazioni messe in scena a Milano tra il 1724 e il 1747. Per la maggioranza si tratta di oratori e cantate per i quali Paladini scrisse la musica i cui manoscritti non ci sono però pervenuti.¹⁸ I frontespizi di tali opere lo citano come maestro di cappella in San Simpliciano, San Fedele, Santa Maria della Passione e Santa Maria Fulcorina.¹⁹

Fétis parla di altri due suoi oratori eseguiti nelle chiese di Milano dal 1728 al 1743: *Il santo Paolo in Roma* e *Il Santo Sebastiano*.²⁰

Nella ricostruzione della storia degli organi e dei musicisti di San Simpliciano Lorenzo Ghielmi dà notizia della partecipazione di Paladini, insieme ai fratelli Sammartini e ad altri musicisti milanesi, alla composizione delle musiche per il già citato oratorio centone *La calunnia delusa* (FIG. 2a).²¹ Era il 1724 e già il nostro si qualificava maestro di cappella di San Simpliciano, compito che pare mantenne sino al 1747, anno in cui partecipò senza successo al concorso per la direzione della Cappella del Duomo.²²

17. SCHMIDL 1938; SARTORI 1965, *ad vocem*.

18. Cfr. SARTORI 1995, nn. 8095, 19753, 11280, 21063, 9810, 13372, 6449, 8798, 16605, 24674, 2010, 12377. A questi si aggiungano *La calunnia delusa*. Oratorio in onore di San Giovanni Nepomuceno, taumaturgo della Boemia. Da recitarsi nella regia ed imperiale cappella di Santa Maria della Scala ..., Milano: nella stamperia di Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1724 (I-Mb, Racc. dramm. 5578, e xm.v.22; I-Vnm); *La spedizione degli argonauti*. Accademia di lettere e d'arti cavalleresche tenuta da' signori convittori del Collegio de' Nobili ..., Milano: nella stamperia di Pietro Francesco Malatesta, 1740 (I-Mb; I-Ma), v. FIG.2; *La divina giustizia e la divina misericordia*. Cantate per l'intermezzo alla disputa generale della dottrina cristiana tenuta in San Dalmazio ... il giorno 7 febbraio 1743, in Milano: per Pietro Antonio Frigerio, allievo del Gagliardi e Nava, 1743 (I-Mb; I-Vgc; I-BORM); *Sant'Alessio riconosciuto*. Componimento Sacro per musica, Roma: Franco Antonio Ansiollioni, 1746 (I-Vgc, Rolandi).

19. Ringrazio il professor Lorenzo Ghielmi per la preziosa segnalazione.

20. FÉTIS 1865, *ad vocem*.

21. GHELMi 1991, p. 76.

22. Per il concorso Paladini scrisse una Messa per la natività della Beata Vergine Maria composta dai seguenti pezzi: *Letemur Omnes* a 4 voci, *Gloria* a 8 voci, *Leti Chori*, motetto



FIG. 2. Frontespizi di due libretti a cui Paladini ha partecipato come compositore:
 a) *La calunnia delusa*, Milano: G. P. Malatesta, 1724
 b) *La spedizione degli argonauti*, Milano: P. F. Malatesta, 1740.

Faceva parte della commissione giudicatrice il minorita padre Giovanni Battista Martini che così si esprime circa le composizioni di Paladini:

In somma per dar un dettaglio del merito dell'autore in ciò che riguarda il possesso che egli ha nell'arte del comporre, e principalmente in quella del contrappunto, egli è un vago pittore, vivo nelle invenzioni, spiritoso nel colorito, vago nella distribuzione delle idee, informato a sufficienza delle più comuni regole, ma poco fondato nell'arte del disegno di maniera che a prima vista diletta l'occhio per la vaghezza, spirito e vivacità; ma chi si profonda a considerarne la sostanza ed esaminarne il fondo vi ritrova non pochi difetti per la mancanza perfetta di tutti i primi principi dell'arte. Così nel nostro autore vi si vede tutto ciò che vuol dare la natura ad un uomo da essa destinato e scielto per una tal arte, ma vi mancano quelle cognizioni, quei principi che unicamente può dar l'arte, quali non s'acquistano se non con lo studio indefesso e de' teorici e col l'osservazione de' buoni pratici,

a 8 voci, con organo primo e secondo, *Credo* a 8 voci, *Misterium Ecclesiae* e *Deus in nomine tuo*. (I-Mfd, A.D. Busta 13, 1). Presso l'archivio del Duomo sono conservate altre sue tre composizioni non datate: *Regina Caeli* (I-Mfd, A.D. Busta 25, 6), *Genitori genitoque* a 4 voci con sinfonia (I-Mfd, A.D. Busta 25, 5) e un *Sanctus*. (I-Mfd, A.D. Busta 25,6).

con i lumi e regole de' quali viene a verificarsi quel detto «Arte perfeziona Natura».²³

In diverse pubblicazioni si legge che dal 1730 al 1740 Paladini fu insegnante di musica presso il Collegio dei Nobili Longone.²⁴ Purtroppo, la scarsità di documenti in merito non permette di verificare questa notizia: persino gli elenchi degli insegnanti della scuola oggi conservati presso la biblioteca Braidense tacciono il suo nome.²⁵

Gli anni tra il 1748 e il 1752 vedono Paladini rivaleggiare con Sammartini. È Carpani nelle *Haydine* a darne notizia:

Sammartini, siccome l'Haydn dotato di una mente creatrice, imparò il contrappunto da sé e si diede a scrivere musica strumentale, singolarmente dei trio e delle sinfonie. Il generale Pallavicini, governatore di Milano, gli fece comporre le prime sinfonie a grande orchestra. Si sonavano esse in pien'aria sulla mezzaluna della cittadella,²⁶ a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d'estate. Il Paladini, che morì troppo giovane, «e» il Lampugnani, che il primo cominciò a lussureggiare negli accompagnamenti delle arie ed altri, gareggiavano su quel parapetto, divenuto sede e teatro di una guerra tutta piacevole col Sammartini il quale tutti li vinse per la copia, il fuoco e la novità, sebbene rimanesse molto al di sotto del Paladini e degli altri per la scienza degli accordi.²⁷

La «Gazzetta di Milano» del 10 giugno 1739 offre un dato inedito; ossia la partecipazione di Paladini ai festeggiamenti per l'incoronazione della Madonna del Sacro Monte di Varese del 5 luglio 1739 al seguito dell'allora arcivescovo Gaetano Stampa²⁸ e di alcuni canonici del Duomo. Questo l'annuncio dell'evento pubblicato sulle pagine del periodico:²⁹

Si reca l'avviso al pubblico, essere stato fissato il giorno 5 prima domenica dell'entrante luglio per la solenne funzione della coronazione della miracolosa immagine di Nostra Signora del Sacro Monte sopra Varese con la corona d'oro mandatale dal Capitolo di San Pietro di Roma, in adempimento del legato degli Sforza-Pallavicini, che l'incaricarono di mandare tali corone a' più cospicui santuari della beatissima Vergine.

23. I-Bsf, Ms. 51, pp. 46-47. Il giudizio autografo di Padre Martini riguarda l'inno e il salmo «Deus in nomine tuo», entrambi a 8 voci. Nella biblioteca bolognese è conservata anche la partitura dell'antifona «Deus exaudi orationem meam» per due canti e due bassi composta per il medesimo concorso.

24. SARTORI 1964; DEUMM 1990, *ad vocem*.

25. Cfr. DAOLMI 1996.

26. Costruzione fortificata esterna al Castello dalla quale nei mesi estivi venivano dati concerti. Cfr. SPITZER · ZASLAW 2004, pp. 166-167.

27. CARPANI 1812, pp. 63-54 (dell'ed. 1823). La notizia è riportata anche in CESARI 1916, p. 166. Interessante il riferimento di Carpani alla morte prematura di Paladini che, comunque, non permette di aggiungere nulla di certo alla sua biografia.

28. Arcivescovo di Milano dal 1737 al 1742.

29. «Gazzetta di Milano», Milano, 10 giugno 1739, n. 23.

Si trasferirà colà per fare tale coronazione sua eminenza il signor Cardinale Arcivescovo, assistito da alcuni di questi illustrissimi reverendissimi signori canonici ordinari, con musica squisita, diretta da' rinomati signori Giuseppe Paladino e Gio. Maria Marchi, discorso e triduo solenne, essendo allestita grande pomposa machina, sopra di cui si farà la funzione, con una piazza alla sommità dello stradone, a fine di dare maggior comodo a' divoti che v'interverranno, oltre di che si troveranno sopra la strada da Milano a Varese cavalli in buon numero per formare la posta e cambiatura a chi bramasse servirsene in tale occasione.

Ancora, sui «Raguagli» del 1 novembre 1747 si legge:

Novara 30 ottobre. Li padri cappuccini di Romagnano hanno superato l'aspettativa comune nel festeggiare li loro novelli Santi Fedele da Sigma-ringa e Giuseppe da Leonessa con un sontuoso apparato, con musica, la più squisita da Milano, avendo il famoso maestro di cappella signor Paladino fatto mostra del suo sapere con universale applauso.³⁰

Il 9 agosto 1752 il compositore milanese era in Valsesia:

Si è solennizzato nel borgo di Valduggia nella Valsesia con magnifico triduo il trasporto del corpo del glorioso martire San Costanzo. Aprirono la gran festa 4 reverendissimi canonici della cattedrale di Novara invitati e trattati con grande gentilezza dal molto reverendo signor don Carlo Girolamo Bertazzini d'Ollegno, arciprete di detto borgo.

In essa funzione si è segnalato il signor maestro di cappella Palladini con bizzarro componimento a più cori di scelta musica e sinfonia delli più applauditi virtuosi di questa città.³¹

Le musiche di Paladini riscossero molto successo anche durante le celebrazioni in onore di San Giovanni Nepomuceno celebrate nella basilica dei minori conventuali di San Francesco nel 1749, 1750 e 1751. Secondo quanto riportato anche per queste occasioni il «celebre maestro» scrisse messe a più cori.³²

Altra notizia ignota ai dizionari biografici è il fatto che Paladini sia stato maestro d'organo del compositore svizzero Marianus Müller, informazione sempre riportata nelle biografie di quest'ultimo,³³ mentre è noto come insegnate di Felice Giardini.³⁴

30. «Raguagli di varj paesi», Milano, 1 novembre 1747.

31. *Ibidem*, Milano, 9 agosto 1752.

32. *Ibidem*, Milano, 25 giugno 1749, 24 giugno 1750 e 23 giugno 1751. Negli anni seguenti le celebrazioni furono solennizzate dalla musica di Sammartini (*Ibidem*, Milano, 28 giugno 1752) e Gaetano Piazza (*Ibidem*, Milano, 27 giugno 1753).

33. Marianus Müller nacque ad Aesch (Lucerna) nel 1724. Nel 1743 entrò a far parte dell'ordine benedettino. Dal 1773 ricoprì la carica di abate nel convento di Einsiedeln dove morì nel 1780. Per qualche tempo ricoprì anche la carica di organista a Bellinzona. EITNER 1904, *ad vocem*. REFARDT 1928, p. 490.

34. Nato a Torino nel 1712, dopo essersi distinto come violinista a Roma e a Napoli, si esibì presso le maggiori corti europee. Compositore estremamente prolifico, si distinse nell'ambito operistico e in quello della musica da camera. Morì nel giugno del 1798 a Mosca. McVEIGH 1983.

Al catalogo delle sue opere sacre oggi note³⁵ bisogna aggiungere tre composizioni conservate manoscritte presso l'Archivio musicale del Duomo di Vercelli e finora erroneamente attribuite a Giovanni Paladino, liutista al servizio di Francesco I dal 1516 al 1522 e in seguito del duca di Lorena, che acquistò notevole fama nella Lione di metà Cinquecento.³⁶ Si tratta di due *Tantum ergo* a quattro voci – uno in *fa* maggiore con violini e corni da caccia e uno in *re* minore con i soli violini – e di un mottetto non liturgico con sinfonia in *sol* maggiore il cui testo recita: «Innocentes almae amatae in devoto ameno Choro con armonico sonoro. Vos Eusebium Vos Altissimum Vos N. nunc laudate».³⁷

Presso la Biblioteca Tartarotti di Rovereto, oltre alla Messa a 2 voci segnalata in BRUSA · ROSSI (n. 1297) è presente un *Veni Creator* per due tenori e basso in *fa*;³⁸ mentre alle opere di Paladini attualmente note appartenenti al fondo Mayr della biblioteca civica di Bergamo va aggiunto un *Nisi Dominus* per soprano e contralto con due corni, archi e organo.³⁹

Infine, la Biblioteca del conservatorio di Santa Cecilia di Roma custodisce i manoscritti di 18 responsori per i primi e terzi notturni del triduo della Settimana Santa.⁴⁰

La maggior parte della musica strumentale di Giuseppe Paladini è contenuta in una raccolta manoscritta anepigrafa datata 1784 formata da cinque volumi (violino primo e secondo, corno primo e secondo e basso) conservata nella biblioteca del monastero di Einsiedeln sotto la segnatura 84/11. Dei 39 brani tra marcie e minuetti che la compongono solo alcuni sono attribuibili senza dubbio a Paladini in quanto il suo nome compare dopo il titolo in almeno una delle parti (TAB. 1), due sono di Giovanni Battista Sammartini (in grigio), mentre per quelli adespoti resta l'incertezza su chi ne sia l'autore.⁴¹

35. BRUSA · ROSSI 1996, pp. 97-98.

36. DESTEFANIS 1983, p. 128. La partitura del *Gloria breve* con sinfonia a quattro voci (n. 208 bis) non risulta più presente.

37. Anime innocenti amate [cantate] nel devoto bel coro con sonora armonia. Voi ora lodate Eusebio, l'Altissimo e [nome di un santo].

38. *Veni Creator* | del Sig. Paladino Milanese (I-RVE, R-SM 1570, 1-3). Altri testimoni del medesimo brano in CH-E, Ms. 3255 (RISM A/II: 400.012.740) e Ms. 4232 (RISM A/II: 400.012.744).

39. *Nisi Dominus* a 2 C. A. con *sinf.^a* (I-BGc, Fondo Mayr, 369/4).

40. *Responsoria tribus vocibus* | *primi, et terti Nocturni* | *Hebdom: Sanct: | Josephi Paladini Mediolanensis* (I-Rsc, G-Mss-2048).

41. Un'altra copia, ma incompleta della raccolta – sopravvivono solo le parti dei corni e del basso – è in CH-EN, Ms A 746. Oltre a tutti i brani del manoscritto 84/11 di Einsiedeln questi volumi accolgono una serie di 32 composizioni anonime.

n.	v ₁	v ₂	cr ₁	cr ₂	b.c.
1/re	Marcie e Minuetti Del Sig. ^r Paladino	Marcie e Minuetti Del Sig. ^r Paladino	Marcie e Minuetti Del Sig. ^r Paladino	Marcie e Minuetti Del Sig. ^r Paladino	Marcie e Minuetti Del Sig. ^r Paladino
2/re	Minuetto	Minuetto	Minuetto		Minuetto
3/re	Marcia Del Sig. Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino			
4/re	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto
5/do	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino			
6/sol	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino			
7/sol	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto
8/mib	[minuetto]				
9/mib	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino			
10/mib	Minuetto	Minuetto	Minuetto		Minuetto
11/mib	[minuetto]				
12/sol	[minuetto]				
13/do	[minuetto]				
14/fa	[minuetto]				
15/sib	[marcia]				
16/sib	Minuetto	Minuetto		Minuetto	
17/mib	[minuetto]				
18/re	[marcia]				
19/re	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto
20/sib	[marcia]				
21/sib	Minuetto		Minuetto	Minuetto	Minuetto
22/mib	[marcia]				
23/sol	[marcia]				
24/sol	[minuetto]				
25/re	[marcia]				
26/sol	Minuetto	Minuetto			
27/sol	Marcia Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Marcia Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Marcia Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Marcia Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Marcia Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino
28/re	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino
29/re	Minuetto	Minuetto	Minuetto		Minuetto
30/re	[minuetto]				
31/la	[marcia]				
32/mi	[minuetto]				
33/la	Minuetto	Minuetto			Minuetto
34/do	Concertino I Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Concertino I Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Concertino Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Concertino Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino	Concertino Del Sig. ^r Gio. Batta S. Martino
35/do	[minuetto]		Minuetto	Minuetto	Minuetto
36/do	[marcia e minuetto]			Marcia Del Sig. ^{re} Paladino	
37/mib	[marcia]		Marcia del Sig. ^{re} Paladino	Marcia Del Sig. ^{re} Paladino	Marcia Del Sig. ^r Paladino
38/mib	[minuetto]	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Minuetto
39/re	[marcia]				



Prima pagina della partitura della Sinfonia in *la* di Galimberti per due violini e basso secondo la copia conservata a Stoccolma (S-Skma, 00-R, per gentile concessione).

FERDINANDO GALIMBERTI:
CATALOGO DELLA MUSICA STRUMENTALE

Le composizioni sono ordinate per tonalità. Gli *incipit* si riferiscono al primo movimento e, se non indicato diversamente, riportano la parte dello strumento principale. Di ogni testimone sono forniti la collocazione con la relativa segnatura, la trascrizione del frontespizio, la descrizione fisica delle carte e, quando presente, il riferimento RISM A/II.

[Marcia in *do* per due corni, due trombe, due violini, basso e organo] FG 1

Allegro, $\frac{2}{4}$



CH-E (54/13): *Marche 1. Ex C | a | Due violini* [cancellato; a matita:] 2 *Clarineti* | [a pennino:] 2 *Corni ex C. | 2 Trombe ex C. | e | Basso | Del Sigre. Galimberti 1785 ~ 8 parti: cor₁ (1 pagina di 7 righe), cor₂ (1 p. di 8 righe), tr₁ (1 p. di 6 righe), tr₂ (1 p. di 7 righe), vl₁ (1 p. di 9 righe), vl₂ (1 p. di 9 righe), b (1 p. di 9 righe), org (2 pp. di 7 righe) · RISM A/II: 400.012.042*

[Ouverture in *do* per due violini, viola e basso]

FG 2

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Larghetto e sempre piano, $\frac{2}{4}$ – Presto, $\frac{3}{8}$



US-Wc (M1104.G23 C MAJ.CASE): [bc:] *Ouvertur à Quatro del Sig:^r Ferdinando Galimberti ~ 4 parti (22 × 29,5 cm): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (2 pp.), b (2 pp.) · RISM A/II: 000.140.169 — D-Mbs (Mus.ms.10347, pp. 14-17): *Concerto* · RISM A/II: 454.015.440*

[Ouverture in *re* per due trombe, due violini, viola e basso]

FG 3

Allegro assai, $\frac{3}{4}$ – Larghetto e piano, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$ 

CH-EN (MS A323): (*incipit* dal vl₂) 6. | *Overtureur* | a 4 | *Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 5 parti (cc. oblunghe con 10 righe): tr₁ (2 pp.), tr₂ (2 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (3 pp.), b (3 pp.) · RISM A/II: 400.004.075

[Ouverture in *re* per due violini, viola e cembalo]

FG 4

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Larghetto sempre piano, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$ 

CH-EN (MS A322): 1. | *Overtureur* | a 4 | *Di Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righe): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), vla (2 pp.), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.074

[Ouverture in *re* per due violini, viola e cembalo]

FG 5

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Andante pianissimo sempre, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{4}$ 

CH-EN (MS A 324): 8. | *Overtureur* | a 4 | *Di Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righe): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (2 pp.), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.076

[Ouverture in *re* per due corni, due violini e basso]

FG 6

Vivace, $\frac{2}{4}$ – Andante, $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

CH-Bu (KR IV 91): *Overtura a 5* | a Violino Primo e Secondo | Cornu Prima e Secondo | e | Basso | *Del Sig.^{re} Galimberti* ~ 7 parti (cc. oblunghe con 10 righe): cor₁ (2 pp.), cor₂ (2 pp.), vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), b (3 pp.) bc (3 pp.), partitura (9 pp. verticali di 16 righe, altra mano, più tarda) ~ Provenienza: Lucas Sarasin · RISM A/II: 400.006.436, REFARDT 1957, p. 20

[Ouverture in *re* per due violini, viola, due corni e basso]

FG 7

Allegro, c – Largo, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$ 

CH-Bu (KR IV 90): *Overture a 6.* | 2 Violino primo e Secondo | Viola | Basso | Cornu Primo e Secondo | *Del Sig.^{re} Galimberti* ~ 8 parti (cc. oblunghe con 10 righe): cor₁ (1 pp.), cor₂ (1 pp.), vl₁ (4 pp.), vl₂ (4 pp.), vla (4 pp.), b₁ (2 pp.), b₂ (2 pp.), partitura (9 pp. verticali di 16 righe, altra mano, più tarda) ~ Provenienza: Lucas Sarasin · RISM A/II: 400.006.437, REFARDT 1957, p. 20

OSSERVAZIONI · In BREITKOPF 1765, col. 20 (della rist. anast. 1966), questa sinfonia è attribuita a G. B. Lampugnani; anche nell'inventario del fondo Blancheton di F-Pn è segnalata la presenza di un manoscritto della medesima sinfonia – *Overture* | *Del Signor* [manca] a 4^o stromenti | con Corni da Caccia Et Timpani – ed è attribuita a Lampugnani (LA LAURENCIE 1931, I, p. 97).

[Ouverture in *re* per due violini, viola e basso]

FG 8

Prestissimo, $\frac{2}{4}$ – Andante, $\frac{6}{8}$ – Presto, $\frac{3}{4}$ 

F-Pn (Fonds Blancheton, op. 11/83): [incipit dal vl₂] *Overture* | *Del Sig.^r Ferdinando Galimberti a 4^o Stromenti* ~ 1 parte (cc. verticali con 14 righe): vl₂ (3 pp.) · LA LAURENCIE 1931, I, 85

[Sinfonia in *re* per due violini, viola e basso]

FG 9

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Andante, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$ 

F-Pn (Fonds Blancheton, op. 1/3): *Trio* | *Del Sig.^r Galimberti a quattro Stromenti a Violino 1^o. 2^o. Viola et Basso* ~ 1 parte (cc. verticali con 14 righe): vl₁ (2 pp.) · LA LAURENCIE 1931, I, 84

[Ouverture in *mi*^b per due violini, viola e cembalo]

FG 10

Allegro, $\frac{3}{4}$ – Largo assai e con sordina, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{4}$ 

CH-EN (MS A 325): 10. | *Overtureur* | a 4 | *Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), vla (2 pp.), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.077 — F-Pn (*Fonds Blancheton*, op. 11/79): *Overtureur* | *Del Sig.^r Ferdinando Galimberti a 4^o Stromenti* ~ 1 parte (cc. verticali con 14 righi): vl₂ (2 pp.) · LA LAURENCIE 1931, I, 85

[Concerto in *fa* per due violini, violoncello e basso]

FG 11

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Largo, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{4}$



US-Wc (M1112. G285 F MAJ. Case): *Concerto a 2: Vlni. Obligati del Sig.* [illeggibile] ~ 5 parti: vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vl₁ rip (2 pp.), vl₂ rip (2 pp.), vlc (2 pp.) · RISM A/II: 140.144

OSSERVAZIONI · Nella parte del vlc il secondo movimento è un Adagio, l'ultimo un Presto.

[Ouverture in *fa* per due violini, viola e cembalo]

FG 12

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Larghetto, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{6}{8}$



CH-EN (MS A 327): 2. | *Overtureur* | a 4 | *Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 3 parti (cc. oblunghe con 10 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), cemb (3 pp.) · RISM A/II: 400.004.079 — F-Pn (*Fonds Blancheton*, op. 111/102): *Sinfonia* | *Del Sig.^r Ferdinando Galimberti a 4^o Stromenti* ~ 1 parte (cc. verticali con 14 righi): vl₁ (2 pp.) · LA LAURENCIE 1931, I, 85

[Ouverture in *fa* per due violini, viola e cembalo]

FG 13

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Largo con sordina, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$



CH-EN (MS A 326): 7. | *Overtureur* | a 4. | *Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), vla (2 pp.), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.078 — F-Pn (*Fonds Blancheton*, op. 1/40): *Concertino* | *Del Sig.^r Galimberti a Tre Stromenti* ~ 1 parte (cc. verticali con 14 righi): vl₁ (2 pp.) · LA LAURENCIE 1931, I, 84

OSSERVAZIONI · Nella parte del cembalo il terzo movimento è un Presto.

[Concerto in *fa* per due corni, due violini e organo]

FG 14

Allegro, *c* – Adagio, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$ 

CH-Zz (AMG XIII 7018 & C-F): (*incipit dal vl₂*) *Concerto*. | *Con Corni da Caccia*. | Z[?] *edrise* ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righi): cor₁ (2 pp.), cor₂ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), b (2 pp.) · RISM A/II: 400.007.943, WALTER 1960, p. 38

OSSERVAZIONI · Attribuzione incerta.

[Concerto in *fa* con due corni e organo]

FG 15

Allegro, $\frac{3}{4}$ – Andante, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$ 

CH-Zz (AMG XIII 7018 & A-B): *Concerto* | *Con Corni di Caccia Obligati* | *Del Sig.^r Ferdinando Ghalimberty* ~ 3 parti (cc. oblunghe con 10 righi): cor₁ (2 pp.), cor₂ (2 pp.) org (2 pp.) · RISM A/II: 400.007.942, WALTER 1960, p.38

[Ouverture in *fa* per due corni, due violini, viola e basso]

FG 16

Allegro, *c* – Andante dolce, *c* – Allegro di molto, $\frac{3}{4}$ 

S-Skma (O-R): *Ouverture S^t Martini* [Galimberty, F.] ~ 6 parti (cc. di mani e formati diversi): cor₁ (1 p.), cor₂ (1 p.), vl₁ (1 p.), vl₂ (1 p.), vla (1 p.), bc (1 p.) · RISM A/II: 190.019.852

EDIZIONI A STAMPA · *Sinfonia II* in VERNADÉ 1755 — *Sinfonia IV* in HUMMEL 1761

OSSERVAZIONI · In VERNADÉ 1755 è attribuita a Galimberty, in HUMMEL 1761 a Giovanni Battista Sammartini — Nel manoscritto in S-Skma, che riporta solo il primo movimento della sinfonia, la parte del basso è composta da due sezioni – Allegro e Andante dolce – è intitolata «Overtue IV» ed è una carta (p. 8) di un volume a stampa — In BREITKOPF 1765, col. 214 (della rist. anast. 1966), è attribuita a Giovanni Battista Sammartini.

[Ouverture in *fa* per due violini, viola, due trombe di caccia e basso]

FG 17

Allegro, *c* – Andante sempre piano, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{6}{8}$ 

D-KA (Mus.Hs.152): *Ouverture | A Più Stromenti con Trombe di Caccia | Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* ~ 1 parte (cc. oblunghe con 9 righi): b (2 pp.) · RISM A/II: 453.002.115 — D-KA (Mus.Hs.685): [Senza titolo] ~ 6 parti (cc. oblunghe con 9 righi): tr₁ (2 pp.), tr₂ (2 pp.), vl₁ (6 pp.), vl₁ (2 pp.), vl₂ (6 pp.), vla (3 pp.) · RISM A/II: 453.003.477

[Ouverture in sol per due violini, viola, due trombe e basso]

FG 18

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Larghetto sempre piano, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$



CH-EN (MS A 329): 14. | *Overture | a 4.^o | Con Corni da Caccia | Del Sign.^{re} Ferdinando Galimberti | Meyer* ~ 7 parti (cc. oblunghe con 10 righi): tr₁ (2 pp.), tr₂ (2 pp.), vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (3 pp.), b (3 pp.), b (2 pp. verticali di 10 righi, manca il secondo movimento) · RISM A/II: 400.004.081

[Ouverture in sol per due violini, viola e cembalo]

FG 19

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Largo con sordina, $\frac{3}{4}$ – Presto, $\frac{3}{8}$



CH-EN (MS A 328): 9. | *Overtureur | a 4 | Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti | Meyer* ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), vla (2 pp.), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.080

OSSERVAZIONI · Della sezione centrale – Largo – è conservata una trascrizione più tarda in triplice copia per il vl₁ e il vl₂, in duplice copia per vla e in copia singola per vlc e bc.

[Ouverture in sol minore per due violini, viola e cembalo]

FG 20

Allegro, $\frac{6}{8}$ – Larghetto, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$



CH-EN (MS A 330): 12. | *Overtureur | a 4.^o | Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti | Meyer* ~ 5 parti (cc. oblunghe con 10 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (2 pp.), vlne (3 pp. verticali di 9 righi, altra mano), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.082

[Ouverture in la per due violini, viola e cembalo]

FG 21

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Andante sempre piano, $\frac{3}{8}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$



CH-EN (MS A 331): 13. | *Overtur* | a 4 | *Del Sig.^{re} Ferdinando Galimberti* | Meyer ~ 4 parti (cc. oblunghe con 10 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (3 pp.), cemb (2 pp.) · RISM A/II: 400.004.083

[Concerto in *la* per tre violini, viola e basso]

FG 22

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Andante, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$



I-CMbc (100.501): *Concerto a più strumenti*: | *Del Sig.^r Ferdinando Ghalimberti* ~ 4 parti (cc. oblunghe di 10 righi): vl₁ (2 pp., incompleto), vl₁ obbligato (4 pp.), vl₂ obbligato (4 pp.), vla (4 pp.), vlc (4 pp.) — S-Skma (vo-r): *Concerto a violino solo in A #*. | a 5 parti | *Violino Obbligato* | *Due Violini* | *Alto Viola* | e | *Basso* | *Partitur 1*. | *da Ferdinando* | *Galimberti* ~ 1 parte (cc. verticali con 10 righi): partitura (32 pp.) · RISM A/II: 190.011.864

[Sinfonia in *la* per due violini e basso]

FG 23

Allegro ma non tanto, *c* – Andante, $\frac{12}{8}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$



S-L (Samml. Engelhart 241): *Sinphonía* ~ 4 parti (cc. verticali): vl₁ (3 pp. di 12 righi, la prima di 13), vl₁ (3 pp. di 13 righi, la prima di 12), vl₂ (2 pp. di 12 righi), bc (2 pp. di 12 righi) ~ Provenienza Hinrich Christoph Engelhart · RISM A/II: 190.002.474 — S-L (Samml. Wenster 1:59B): [Sinfonia] *di S.^r Galimberti* ~ 3 parti (cc. verticali di 14 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), bc (2 pp.) ~ Provenienza famiglia Wenster · RISM A/II: 190.002.472 — S-Uu (INSTR.MUS.I HS.18:2): A # | *Sinfonia*. | *Violino Primo*. | *Violino Secondo* | et | *Basso*. | *del Seng.* | *Galimberti* ~ 3 parti (cc. verticali): vl₁ (2 pp. di 14 righi), vl₁ (2 pp. di 14 righi), b (2 pp. di 15 righi) · RISM A/II: 190.008.375 — S-Skma (OD-R): *Sinfonia* [altra mano: in A. #.] a [4. voci] *Violino Primo Violino Secondo [Viola] e Basso [Partitur] Signore Galimberti* ~ 9 parti: vl₁ (3 pp. verticali di 12 righi), vl₁ (2 pp. oblunghe di 9 righi), vl₂ (3 pp. verticali di 12 righi), vl₂ (2 pp. oblunghe di 9 righi), vla (2 pp. oblunghe di 9 righi), b (2 pp. verticali di 12 righi), b (2 p. oblunghe di 9 righi), cemb (2 pp. oblunghe di 9 righi), partitura a 3 (4 pp. verticali di 12 righi) · RISM A/II: 190.011.865 — S-VX (Eklins samml. Mus.MS 22B:12): *Trio. viii* | *Violino. Primo*. | *Violino. Secondo*. | con | *Basso* | dell | *Sig.^{re} Galimberti* | Joh: Chr: Zschotz-scher ~ 9 parti (cc. verticali con 14 righi): fl₁ (1 p.), fl₂ (1 p.), vl₁ (2 pp.), vl₁ rip. (1 p.), vl₂ (2 pp.), vl₂ rip. (1 p.), vla (1 p.), vla rip. (1 p.), b (2 pp.) ~ Provenienza Salomon Eklins · RISM A/II: 190.013.040

OSSERVAZIONI · In S-VX le parti di ripieno e dei flauti sono state implementate da Johan Christian Zschotzscher (le iniziali sono sulla prima pagina, in alto a destra, di tutte le parti). Figlio del pittore Kristofer Zschotzscher, Johan Christian nacque a Växjö nel 1741. Dal 1768 è cantore e insegnante di musica nella scuola cittadina, nel 1777 divenne pastore e predicatore, nel 1778 prestava servizio di cantore anche nella locale cattedrale. Sposatosi con Katarina Vinter nel 1769, morì il 10 febbraio 1780. Cfr. VISTRAND 1894.

[Trio in *la* per due violini e basso(?)]

FG 24

Largo, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

GB-Gu (B1 21 - Y.7): *Trio del S.^r Galimberti* ~ 1 parte (cc. oblunghe di 10 righi): vl₂ (2 pp.) · RISM A/II: 800.070.023

[Sinfonia in *si♭* per due violini, viola e basso]

FG 25

Introduzione, $\mathbb{C}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ – Giga, $\frac{3}{8}$ – Finale, $\frac{2}{4}$ 

S-L (Saml.Kraus 370): *Quartett Ex B #* | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *Alto Viola, et Basso* | *di Galimberti* ~ 4 parti (cc. verticali di 16 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), vla (2 pp.), b (2 pp.) ~ Provenienza Friedrich Kraus · RISM A/II: 190.002.473

[Sinfonia in *si♭* per due violini e basso]

FG 26

Largo, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

S-HA (senza collocazione): *Sonata a tre* ~ 3 parti: vl₁, vl₂, b · RISM A/II: 190.004.418 — S-Skma (Alströmer saml): *Symphonia* | *a* | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *e* | *Basso* | *Galimberti* ~ 3 parti (cc. verticali di 12 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), b (2 pp.) ~ Provenienza: Patrick Alströmer · RISM A/II: 190.011.866 — S-Skma (c 2-R): *Sonata à 3* | *Del Sig.^r Ferdinando Galimberti* ~ 3 parti (cc. oblunghe di 10 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), b (2 pp.) · RISM A/II: 190.011.867

GIUSEPPE PALADINI:
CATALOGO DELLA MUSICA STRUMENTALE

Le composizioni sono ordinate per tonalità. Gli *incipit* si riferiscono al primo movimento e, se non indicato diversamente, riportano la parte dello strumento principale. Di ogni testimone sono forniti la collocazione con la relativa segnatura, la trascrizione del frontespizio, la descrizione fisica delle carte ed, eventualmente, il riferimento RISM A/II.

[Marcia in *do* per due corni, due violini (o oboi) e basso]

GP 1

[—] $\frac{2}{4}$



CH-E (84/11): n. 5 *Marcia del Sig.^r Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (1 p. di 10 righe), cor₂ (1 p. di 10 righe), vl₁ (1 p. di 10 righe), vl₂ (1 p. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, n. 3 ~ 1 parte: vl₁ (2 pp. di 10 righe) — CH-EN (MS A 746): n. 5 ~ 3 parti: cor₁ (1 p. di 10 righe), cor₂ (1 p. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe)

[Marcia in *do* per due corni, due violini (o oboi) e basso]

GP 2

[—] $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ – Presto, $\frac{6}{8}$



CH-E (84/11): n. 36 *Marcia del Sig.^{re} Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (1 p. di 10 righe), cor₂ (1 p. di 10 righe), vl₁ (1 p. di 10 righe), vl₂ (1 p. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-EN (MS A 746): n. 36 ~ 3 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe)

[Sonata in *re* per strumento a tastiera]

GP 3

[—] $\frac{2}{4}$ 

I-Mc (Nosedà, I.A.435.28): *Sonata* | *Del Sig.^r Paladino* ~ 1 parte (23 × 30 cm, pp. di 10 righe): [cemb] (6 pp.)

[Marcia e minuetto in *re* per due corni, due violini (o oboi) e basso]

GP 4

[—] $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

CH-E (84/11): nn. 1-2 *Marcie e minuetti del Sig. Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), vl₁ (2 pp. di 10 righe), vl₂ (2 pp. di 10 righe), b (2 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.926 — CH-EN (MS A 746): nn. 1-2 *Marcie e minuetti del Sig. Paladino* ~ 3 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe) · RISM A/II: 400.193.546

OSSERVAZIONI · RISM A/II cataloga separatamente il minuetto assegnandogli il numero 400.193.547.

[Marcia e minuetto in *re* per due corni, due violini (o oboi) e basso]

GP 5

[—] $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

CH-E (84/11): nn. 3-4: *Marcia del Sig.^r Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), vl₁ (2 pp. di 10 righe), vl₂ (2 pp. di 10 righe), b (2 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, nn. 1-2 ~ 1 parte: vl₁ (2 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.187.448 — CH-EN (MS A 746): nn. 3-4 ~ 3 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe) · RISM A/II: 400.193.548

OSSERVAZIONI · RISM A/II cataloga separatamente il minuetto assegnandogli il numero 400.193.549.

[Marcia in re per due cembali]

GP 6

Marcia, c – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

I-Mc (Nosedà, Q.29.11): *Marcia* | *a Due Cembali* | *del Sig.^r Giuseppe* | *Paladino* ~ 1 parte (22,7 × 29,2 cm, pp. di 10 righe): cemb₁ e cemb₂ (18 pp.) · Database URFM

[Marcia e minuetto in re per due corni, due violini (o oboi) e basso]

GP 7

Presto, $\frac{12}{8}$ – Minuetto, $\frac{3}{8}$ 

CH-E (84/11): nn. 28-29 *Marcia del Sig.^r Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (3 pp. di 10 righe), cor₂ (3 pp. di 10 righe), vl₁ (3 pp. di 10 righe), vl₂ (3 pp. di 10 righe), b (3 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, n. 7 (solo il minuetto) ~ 1 parte: vl₁ (1 p. di 10 righe) — CH-EN (ms A 746): nn. 28-29 *Marcia del Sig.^r Paladino* ~ 3 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), b (2 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.193.573

[Minuetto in re per due violini e basso]

GP 8

[—] $\frac{3}{4}$ 

CH-E (200/25): *Del Sig.^{re} Paladino* | *Minuete*, n. 1 ~ 3 parti: vl₁ (1 p. di 8 righe), vl₂ (1 p. di 8 righe), b (1 p. di 8 righe) · RISM A/II: 400.253.422 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, n. 10 ~ 1 parte: vl₁ (1 p. di 10 righe)

[Sonata in re per strumento a tastiera]

GP 9

[—] c



CZ-Pnm (xxxiv B 242): *Sonata* | *Del Sig.^r Paladino* ~ 1 parte: [cemb] (4 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 550.040.337

[Marcia e minuetto in *mi*^b per due corni, due violini (o oboi) e basso] GP 10Non tanto presto, *c* – Minuetto, non tanto presto, $\frac{3}{4}$ 

CH-E (84/11): nn. 9-10 *Marcia del Sig.^r Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (3 pp. di 10 righi), cor₂ (3 pp. di 10 righi), vl₁ (3 pp. di 10 righi), vl₂ (3 pp. di 10 righi), b (3 pp. di 10 righi) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-EN (MS A 746): nn. 9-10 ~ 3 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righi), cor₂ (2 pp. di 10 righi), b (2 pp. di 10 righi)

[Marcia e minuetto in *mi*^b per due corni, due violini (o oboi) e basso] GP 11[—] *c* – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

CH-E (84/11): nn. 37-38 *Marcia del Sig.^{re} Paladino* ~ 5 parti: cor₁ (3 pp. di 10 righi), cor₂ (3 pp. di 10 righi), vl₁ (3 pp. di 10 righi), vl₂ (3 pp. di 10 righi), b (3 pp. di 10 righi) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-EN (MS A 746): nn. 37-38 *Marcia del Sig.^r Paladino* ~ 3 parti: cor₁ (2 pp. di 10 righi), cor₂ (2 pp. di 10 righi), b (3 pp. di 10 righi) · RISM A/II: 400.193.578

[Andante in *fa* per strumento a tastiera]

GP 12

Andante, $\frac{3}{4}$ 

CH-E (66/5): *Andante Del Sig.^{re} Paladini Maestro in Milano* ~ 1 parte: [cemb] (3 pp. di 10 righi) · RISM A/II: 400.187.462 — D-MS (UNIV.MUS.2/139(2)2): *Folgt non ein Andante del Sig.^{re} Giuseppe Paladino Maestro in Milano 1777* · RISM A/II: 453.008.109

OSSERVAZIONI · Si tratta del secondo movimento di GP 26 — In D-MS il brano è contenuto nella raccolta *Sonate per uno, due, tre, e quattro Organi composte dai Sonatori P. Mariano Müller; Giuseppe Paladino; Giov. Andrea Fioroni; Carlo Monza, Melchior Chiesa e Bonaventura Terreni tutti Maestri della Scuola Milanese nel Secolo decimo ottavo*. Copiate da P. S. K. [Pater Sigismund Keller] L'a. 1881. Alla fine del brano nel ms. di CH-E è collocata la data «1777 die 28 9^{mbre}». Segue un pezzo per cembalo copiato da Hegglin.

[Sonata in *fa* per strumento a tastiera]

GP 13

[—] $12/8$ 

I-Mc (Nosedà, Q.29.12): *Sonatina del Sig.^e Giuseppe Paladino* ~ 1 parte (22,4 × 29,2 cm, pp. di 10 righi): [cemb] (3 pp.) · Database URFM

[Sonata in *fa* per strumento a tastiera]

GP 14

[—] $3/8$ 

I-BRs (MS 1RR, cc. 80-82): *Sonata 27 | Del Sig.^r | Giuseppe Palladino* ~ 1 parte: [cemb] (5 pp. di 10 righi) · Database URFM

OSSERVAZIONI · Le sonate GP 14 e GP 21 sono comprese nel ms. n. 1 dell'archivio musicale del Seminario di Brescia. Esso è suddiviso in tre parti: nella prima è trascritta l'opera 5 di Corelli, nella seconda i *Solfeggi* di Leo, nella terza varie sonate di diversi autori. L'indicazione $3/4$ presente sul manoscritto di GP 14 è chiaramente un errore.

[Minuetto in *fa* per due violini e basso]

GP 15

Minuetto, $3/4$ 

CH-E (200/25): *Del Sig.^{re} Paladino | Minuete*, n. 2 ~ 3 parti: vl₁ (2 pp. di 8 righi), vl₂ (2 pp. di 8 righi), b (1 p. di 8 righi) · RISM A/II: 400.253.423 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, n. 11 ~ 1 parte: vl₁ (1 p. di 10 righi) — CH-E (84/11): n. 14 ~ 5 parti: cor₁ (1 p. di 10 righi), cor₂ (1 p. di 10 righi), vl₁ (1 p. di 10 righi), vl₂ (1 p. di 10 righi), b (1 p. di 10 righi) — CH-EN (MS A 746): n. 14 ~ 3 parti: cor₁ (1 p. di 10 righi), cor₂ (1 p. di 10 righi), b (1 p. di 10 righi)

[Sonata in sol per due cembali]

GP 16

[—] $\frac{3}{4}$ – Lento/Adagio Overo Spinetta, $\frac{3}{4}$ – Allegro assai, $\frac{3}{8}$ 

I-Mc (Nosedà, Q.29.13): *Sonata a Due Cembali Del Sig.^{re} Paladino* ~ 2 parti (22,2 × 28,8 cm, pp. di 10 righe): cemb₁ (22 pp.), cemb₂ (22 pp.) · Database URFM

[Minuetto in sol per due violini e basso]

GP 17

[—] $\frac{3}{8}$ 

CH-E (200/25): *Del Sig.^{re} Paladino | Minuete*, n. 3 ~ 3 parti: vl₁ (1 p. di 8 righe), vl₂ (1 p. di 8 righe), b (2 pp. di 8 righe) · RISM A/II: 400.253.424 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, n. 12 ~ 1 parte: vl₁ (2 pp. di 10 righe) — CH-E (84/11): n. 26 ~ 5 parti: cor₁ (1 p. di 10 righe), cor₂ (1 p. di 10 righe), vl₁ (1 p. di 10 righe), vl₂ (1 p. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe) — CH-EN (MS A 746): n. 26 ~ 3 parti: cor₁ (1 p. di 10 righe), cor₂ (1 p. di 10 righe), b (1 p. di 10 righe)

[Sonata in sol per strumento a tastiera]

GP 18

Spiritoso, $\frac{3}{8}$ 

CH-E (65/21): *Sonata del Sig.^{re} Paladini* ~ 1 parte: [cemb] (2 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.012.737

[Sonata in sol per cembalo]

GP 19

Allegro, $\frac{2}{4}$ 

I-Mc (Nosedà, I.A.435.29): *Sonata | Per Cembalo Del Sig.^{re} Giuseppe | Paladino* ~ 1 parte (23 × 30 cm, pp. di 10 righe): cemb (6 pp.) · Database URFM

[Sonata in *sol* per strumento a tastiera]

GP 20

[—] $\frac{3}{8}$ 

I-BRs (Ms 1AA, cc. 63-64): *Sonata* | *Duodecima* | *Sig.^r Palladino* ~ 1 parte: [cemb] (2 pp. di 10 righi) · Database URFM

OSSERVAZIONI · Edizione moderna in VESSIA · ROSSI 2007, pp. 17-19.

[Ouverture in *sol* per più strumenti]

GP 21

Non tanto presto, $\frac{3}{4}$ – Andante, $\frac{2}{4}$ – Con spirito, $\frac{3}{8}$



B-Br (Ms III 1511 (14) Mus): *Overtura Del Signor Paladino* · RISM A/II: 704.002.016 — CZ-Pnm (xxxiv B 243): *Overtureur* | *a più Stromenti* | *Del Sig.^{re} Giuseppe Paladino* ~ 6 parti: tr₁ (2 pp. di 10 righi), tr₂ (2 pp. di 10 righi), vl₁ (5 pp. di 10 righi), vl₂ (5 pp. di 10 righi), b (3 pp. di 10 righi) · RISM A/II: 550.040.336

OSSERVAZIONI · In B-Br è conservata solo la prima pagina della parte per vl₂ — Attribuzione incerta: secondo due fonti in CZ-Pnm (xxxiv c 318 e xxxiv c 388) è di G. B. Sammartini (JENKINS · CHURGIN 1976, p. 251).

[Ouverture in *sol* per due violini e basso]

GP 22

Allegro, $\frac{3}{4}$ – Andante, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$



F-Pn (*Fonds Blancheton*, op. 11/77): (incipit dal vl₂) *Overtureur* | *Del Sig.^r Giuseppe Paladino a Tre Stromenti* ~ 1 parte (cc. verticali con 14 righi): vl₂ (4 pp.) · LA LAURENCIE 1931, II, p. 7

[Marcia e minuetto in *sol* per due corni, due violini (o oboi) e basso] GP 23[—] $\frac{3}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

CH-E (84/11): nn. 6-7 *Marcia del Sig.^r Paladidno* [sic] ~ 5 parti: cor₁ (3 pp. di 10 righe), cor₂ (3 pp. di 10 righe), vl₁ (3 pp. di 10 righe), vl₂ (3 pp. di 10 righe), b (3 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.925 — CH-E (200/26): *Majestosi quidam minuetti*, n. 4 ~ 1 parte: vl₁ (2 pp. di 10 righe) — CH-EN (MS A 746): nn. 6-7 ~ 3 parti: cor₁ (3 pp. di 10 righe), cor₂ (2 pp. di 10 righe), b (3 pp. di 10 righe) · RISM A/II: 400.013.925

[Sonata in *si* per cembalo]

GP 24

Spiritoso, *c* – Adagio e amabile, *♩* – Presto, *c*

I-SAsa (10/49): *Sonata per Cembalo del Sig.^r Giuseppe Paladino* ~ 1 parte (21,5 × 29,5 cm, pp. di 10 righe): cemb (6 pp.) · Database URFM

OSSERVAZIONI · La sonata è stata trascritta ma mai pubblicata da Giuseppe Tarrini nel 1981 ed eseguita il 23 novembre 1996 presso l'oratorio del Cristo Risorto di Savona in occasione del restauro dell'organo Concone.

[Sonata in *si* per strumento a tastiera]

GP 26

Allegro, *c* – Andante, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{8}$ 

D-B (Mus.ms.9230): *Sonata dal Sig.^r Palladini, Maestro di Capella in Milano* in *III Sonaten 1. von Palladini. 2. von Martinez. 3. von Galuppi. aus Raccolta musicale contenente Sonate di celebri compositori Italiani*. Norimberga alle Spese di Haffner · RISM A/II 452.023.541

EDIZIONI A STAMPA · *Sonata III composta dal Sig.^r Palladini Maestro di Cappella in Milano* in Haffner 1758.

EDIZIONI MODERNE · N. 7 in *BENVENUTI* 1900, pp. 46-59.

OSSERVAZIONI · Del secondo movimento sopravvivono altri testimoni in CH-E e D-MS (cfr. GP 12) dove è considerato pezzo autonomo.

Sonate di G. B. Sammartini al Conservatorio di Genova

di IVANO BETTIN

La biblioteca del Conservatorio Nicolò Paganini di Genova raccoglie tra i suoi manoscritti diversi lavori di compositori operanti a Milano in pieno Settecento.¹ In relazione a Giovanni Battista Sammartini, il catalogo del fondo antico elenca (tra parentesi il rimando al catalogo tematico che segue):²

- Sonata per cembalo (7)³
- Sei sonate per due violini e basso (1, 2, 9, 10, 11, 13)
- Due sonate per lo stesso organico (5, 12)
- *Overture del sig. Gio. Batta S.^t Martino* in la magg. per corni e archi (8)
- *Overture a tre in re maggiore* per archi (4)
- Sonata in *si♭* (14)⁴

1. Il catalogo pubblicato nel 1966 dall'allora direttore Salvatore Pintacuda registra 13 sonate e trii di Melchiorre Chiesa (PINTACUDA 1966, pp. 148-149), 10 pezzi di Giovanni Battista Lampugnani tra arie e duetti (pp. 285-286), e diversi lavori di Carlo Monza (pp. 314-316), Felice e Gaetano Piazza (pp. 356-357) e Alessandro Rolla (pp. 386-388).

2. PINTACUDA 1966, pp. 401-402. Nulla di nuovo in BRUSA · ROSSI 1996 (pp. 103-124).

3. La sonata per cembalo è l'unico brano per strumento a tastiera di Sammartini conservato a Genova ed è inserito in un volume di formato oblungo che raccoglie pezzi per organo e cembalo di vari autori e diverse mani. Oltre a diverse sonate delle quali è taciuto il nome dell'autore il volume comprende: una sonata per organo (p. 41) e una per cembalo (p. 75) di Carlo Monza, una sonata per organo e cembalo di Felice Piazza (p. 45), due sonate per organo di Gaetano Piazza (p. 49 e p. 53), la sonata per cembalo di G. B. Sammartini (p. 57), un andante per organo di Bonaventura Terreni (p. 61) e due sonate per cembalo di Baldassarre Galuppi (p. 82 e p. 90).

4. Diversamente da quanto indicato da Pintacuda questa sonata non è l'unica copiata dalla raccolta SAMMARTINI 1760: a Genova vi sono anche le altre cinque, ovvero quelle *infra* schedate 2, 5, 12, 13 e un'altra ignota a Pintacuda (6). L'errore è dovuto al fatto che l'opera è stata smembrata; ai manoscritti che la compongono – tutti del medesimo copista – sono state assegnate collocazioni diverse. La raccolta, pubblicata a Milano nel 1760, è dedicata a Filippo I di Borbone, infante di Spagna e duca di Parma, Piacenza e Guastalla dal 1748 al 1765. Il testo della dedica: «Altezza reale. Alle più sublimi ed illustri virtù che adornano l'altezza vostra reale serve dirò così come di fregio e d'ornamento un'esatta cognizione della musica ed una particolare propensione per un'arte sì bella e siccome le qualità de' gran principi sono al mondo tutto note e palesi, così non è maraviglia ch'io pure n'abbia una distinta e sicura notizia. Né solamente è a me noto tutto ciò, ma mi è

Delle opere di Sammartini a Genova il catalogo tematico JENKINS · CHURGIN 1976 – trascurate le composizioni a tre – elenca due sole sinfonie per due corni, due violini, viola e basso:

- *Auverture in re*, J-C 13 (3, III tempo)
- *Ouverture in la*, J-C 62/B (8)

A queste, tra le opere spurie e dubbie, aggiunge:

- *Overtur in re*, J-C D-8 (4)
- Sinfonia in *re*, J-C D-10 (non rinvenuta)
- *Auverture in re*, J-C D-13 (3, I-II tempo)
- Sinfonia in *re*, J-C D-19 (in Pintacuda attribuita a Lampugnani).

In merito all' *Auverture in re* JENKINS · CHURGIN 1976 collocano il I e il II tempo fra le sinfonie di dubbia attribuzione (J-C D-13) e attribuiscono solo il III a Sammartini (I tempo di J-C 13). Dal momento che il I tempo della fonte genovese corrisponde alla sinfonia introduttiva del *Gloria* di Giuseppe Paladini conservato a Praga,⁵ non è improbabile si tratti di un *collage* di sinfonie diverse, ma certo lo stato del manoscritto non corrobora l'ipotesi.

Tra le opere a stampa, il Conservatorio genovese conserva una copia delle *Sei sonate a tre con due flauti traversieri e basso di differenti autori*, pubblicata a Parigi (BOIVIN 1750), la cui Sonata IV in *sol* maggiore è «Del Sig.^r S. Martini» (15);⁶ quale dei due fratelli Sammartini non è precisato.⁷

Il catalogo proposto qui di seguito è ordinato per tonalità. Ogni scheda riporta le informazioni presenti sulla prima pagina del manoscritto (o sul frontespizio nel caso di stampe), la descrizione fisica delle carte e la collocazione. Gli *incipit* trascritti si riferiscono al primo tempo (v₁).

altresì nota la singolare clemenza e degnazione con cui vostra altezza reale è solita di riguardare le mie musicali composizioni, la qual bontà e degnazione, se cagiona in me un vivissimo sentimento di compiacenza ed anche se desta qualche superbia, credo che facilmente ad ognuno ne parrà giusta la cagione e legittima la scusa. Non sembrerà pertanto in alcuna maniera strano ch'io, quantunque sprovveduto d'ogni altro merito, pure osi, nel pubblicare queste mie sonate, onorarle col glorioso nome di vostra altezza reale acciò in ogni parte sieno, se non per la propria bellezza, almeno per quella che da esso ricevono singolarmente approvate e gradite. Piaccia dunque alla reale altezza vostra accoglierle come un attestato della mia rispettosissima riconoscenza e come un tributo del mio umilissimo ossequio e concedendomi l'onore di baciarle la real mano, degnisi di riconoscere in me uno che attribuisce a sua somma gloria il poter riverentemente protestarsi d'essere di vostra altezza reale umilissimo, divotissimo, ossequiosissimo servitore. Giambattista Sanmartini. Milano 1760». RISM s 679.

5. CZ-Pnm (xxxI B 241; RISM A/II 500.040.335).

6. RISM B/II, p. 366.

7. In BRUSA · ROSSI 1996 la medesima sonata è elencata sia tra le opere di Giovanni Battista (n. 1633, p. 123) sia tra quelle di Giuseppe (n. 1707, p. 130). In RISM B/II (p. 366) è attribuita a Giovanni Battista. La sonata è pubblicata anche nella raccolta di sonate JOMELLI 1753 dove è detta di Giovanni Battista (v. RISM B/II, p. 362).

MANOSCRITTI

[Ouverture in *do* per due violini e basso continuo]

1

Presto, *c* – Minuetto affettuoso, $\frac{3}{4}$ 

Sonata | Per due Violini e Basso del Sig.^r | Giambattista S. Martino ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 rigli): vl₁ (3 pp.), vl₂ (2 pp.), bc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 19]

ALTRE COPIE · CH-Bu (KR IV 294 n. 2): Sonata 2^{da} · RISM A/II 400.253.549 — CH-E (68,32): Notturmo | Del Sig.^r Gio Batt:^a S.^t Martino | N.^o 7 · RISM A/II 400.013.030 — CZ-Pk (5504): Sonata XI · RISM A/II 550.280.213 — CZ-Pnm (xxxiv B 18): Notturmo à Due Violini con Basso. Del Sig. St. Martino · RISM A/II 550.040.905 — D-B (MUS. MS. 19397/9): N.^o 1. Notturmo a due Violini e Basso | del Sig.^{re} Giov: Batt. S. Martino. nato 1700-morto 1777 a Milano · RISM A/II 452.506.637 — D-Ka (MUS. HS. 836): Sonata: ex C: | per Tre | Violino Primo | Violino Secondo | et | Basso | Del: Sig.^e: Gio Batta S: Martino · RISM A/II 453.002.525 — D-Mbs (MUS. MS. 10347): [senza titolo] · RISM A/II 454.015.435 — I-Bborromeo (MS. AU. 309): Sonata notturna | Del Sig.^r Giambattista Sammartino | N.^o 25 (BOGGIO 2004, p. 60) — I-Mc (Nosedà A. 55. I-III): [n. 27] — I-Mc (Ms da camera 31. 2c): Sonata a 3 notturna | Del Sig.^r Gio Batta S. Martini — US-BEm (Italian ms 381): Trió | Del Sig.^r S. Martino · RISM A/II 137.507

[Ouverture in *do* per due violini e basso continuo]

2

Presto, *c* – Allegro, $\frac{3}{4}$ 

Sonata | Per due Violini e Basso | Del Sig.^r Giambatta S: Martini ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 rigli): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), bc (3 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 21]

ALTRE COPIE · I-Bborromeo (MS. AU. 325): Trio 41 | Del Sig. Gio Batta Sammartino (BOGGIO 2004, p. 63)

[Ouverture in *re* per due corni, due violini, viola e basso continuo]

3

Allegro, *c* – Adagio sempre piano, $\frac{2}{4}$ – Spiritoso e sciolto, *c*

Avertura | Con Violini e Corni Da | Caccia obligati | E Viola obligata | E Basso | Dell'Sig.^r Gio Batta San Martino | FR | In Delasore | Cas.^{no} ~ 11 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 10 rigli): cr₁ (2 pp.), cr₂ (2 pp.), cr₂ (2 pp.), cr₂ (2 pp.), vl₁ (3 pp.), vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), vla (2 pp.), bc (2 pp.), bc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 16]

ALTRE COPIE · CZ-Pnm (xxxiv c 301): Sonata St. Martino — CH-Zz (AMG XIII 7043 A-E [n. 5]): [senza titolo] · RISM A/II 400.213.952 — DK-Kk (Sammlung I): Sinfonia 20 Martino.

[Ouverture in *re* per due violini e basso continuo]

4

Allegro, $\frac{2}{4}$ – Andante, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{4}$ 

Overtureur | *a Tre* | *Del sig.^{re} S. Martino* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 10 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), bc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 14]

OSSERVAZIONI · Il frontespizio e il bc sono di mano diversa rispetto al vl₁ e al vl₂.

[Ouverture in *re* per due violini e basso continuo]

5

Larghetto cantabile, $\frac{3}{4}$ – Presto, $\frac{6}{8}$ 

Sonata | *Per due Violini e Basso* | *Del Sig.^r Giambatta S: Martini* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 righi): vl₁ (4 pp.), vl₂ (4 pp.), bc (4 pp.) [I-Gl, Sc. 48, Q.4.2.57]

ALTRE COPIE · CH-Bu (KR IV 299): *Trio* | *à Violino Primo, Secondo et Basso* | *Sonata* | *à Trè* | *Del Sig.^r Gio Batta S^t Martino* · RISM A/II 400.006.639 — I-Bborromeo (MS. AU. 323): *Trio* 39 | *Del Sig.^r Gio. Batta Sammartino* (BOGGIO 2004, p. 63)

[Ouverture in *mi* per due violini e basso continuo]

6

Affettuoso, *c* – Allegrino, $\frac{3}{4}$ 

Sonata | *per due Violini e Basso* | *Del Sig.^r Giambatta S: Martini* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), bc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 22]

ALTRE COPIE · I-Bborromeo (MS. AU. 321): *Trio* 37 | *Del Sig.^r Gio. Batta Sammartino* (BOGGIO 2004, p. 62)

[Sonata in *la* minore per cembalo]

7

[senza indicazione di movimento]



Sonata Per Cembalo | *Del Sig.^r Gio Batta Sammartino* ~ 1 parte (22 × 29,5 cm, pp. di 10 righi): cemb (3 pp.) [I-Gl, A.7B.52 D.8.32, p. 57]

[Ouverture in *la* per due corni, due violini, viola e basso continuo] 8Allegro, c – Andante e piano, $\frac{3}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

III. | *Overture* | *Del Sig.^r Gio. Batta S.^t Martino* ~ 6 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 10 righi): cr₁ (2 pp.), cr₂ (2 pp.), vl₁ (4 pp.), vl₂ (4 pp.), vla (4 pp.), bc (4 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 15]

ALTRE COPIE · A-Wgn (xiii 8566/99): *Sinfonia S. Martino* — CZ-Pnm (xxxiv c 299): *Sonata S.^t Martino* — CZ-Pnm (xxxiv c 387): *Sinfonia S. Martino* — D-KA (Mus. Hs. 801): *Overture* | à più *Stromenti* | *Del Sig.^e Gio. Batta S.^t Martino* · RISM A/II 453.002.490 — F-Pc (D. 13. 657): *Sinfonia San Martino* — I-Bc (Kk 373): *Sinfonia San Martino* — I-PAc (61683 T-11-10): *Sinfonia Sammartini* — S-Skma (Alströmer saml.): *Sinfonia* | *In Milano* | *Del Sig.^r Gio. Batta: S. Martino* · RISM A/II 190.019.050

[Ouverture in *la* per due violini e violoncello] 9Andante, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

Sanata [sic] *a Tre* | *Due Violini e Basso* | *Dell Sig.^r Gio. Batta San Martino* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 10 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), vc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 17]

ALTRE COPIE · CH-Bu (Kk IV 293 n.1): [senza titolo] · RISM A/II 400.253.554

[Ouverture in *la* per due violini e basso continuo] 10 c – Vivace, $\frac{3}{4}$ 

Sonata | *per* | *due Violini* | *e* | *Basso* | *di* | *Gio: Batt.^a S. Martino* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 10 righi): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), bc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 18]

ALTRE COPIE · F-Pc (*Fonds Blancheton*, op. 1/16): *Concertino Del Signor Gio. Bap. S.^t Martino* | *A Violino 1^o, 2^o et Basso* — I-Mc (Nosedà A. 55. I-III): [n. 1]

[Ouverture in *la* per due violini e basso continuo] 11Andante, $\frac{2}{4}$ – Allegro, $\frac{2}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$ 

Sonata a 3. Due Violini e Basso | *Del Sig.^r S. Martino* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 10 righi): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), bc (3 pp.) [I-Gl, Sc. 17, 20]



Frontespizio delle *Sonate a tre stromenti* di Giovanni Battista Sammartini pubblicate a Milano (SAMMARTINI 1760); esemplare conservato in I-CMbc.

ALTRE COPIE · B-Bc (15581): [f. 23r, vl₁] *S^t Martino* | N° 10 | *Violino Primo* · RISM A/II 706.000.405 — D-DI (MUS. 2763-Q-2): *Sonata co* [sic] *VV.ni e Basso* · RISM A/II 212.001.370 — D-Mbs (MUS. MS. 1456): *Trio* | *â* | *Due Violini* | *é* | *Basso*. | *Del Sig: Martino* · RISM A/II 456.010.550 — D-MT (MUS. MS. 3155): [senza titolo] · RISM A/II 454.007.538 — F-Pc (Fonds Blancheton Op. 1, 1, pp. 1-2): *Trio Del Signor Martini A Tre Stromenti* | *A Violino 1^o, 2^o et Basso* — I-Mc (Nosedà A. 55. I-III): [n. 4] — I-Mc (Ris. Mus. E 70, p. 69): *Trio a Due Violini è Basso. Del Sig.^c San Martino* — I-MC (2-G-29/1): *Aria* | *di* | *San Martino* · RISM A/II 852.032.343 — S-HÄ: *Sonata* · RISM A/II 190.007.036 — S-Skma (c2-r): [senza titolo] · RISM A/II 190.019.214 — S-Skma (Alströmer saml): [senza titolo] · RISM A/II 190.019.215 — S-Skma (c2-r): *Sinfonia* | *a* | *Due Violini e Basso* · RISM A/II 190.019.216

OSSERVAZIONI · Pubblicata in SAMMARTINI 1744.

[Ouverture in *la* per due violini e basso continuo]

12

Larghetto, $\frac{3}{4}$ – Allegrissimo, $\frac{3}{8}$



Sonata | *Per due Violini e Basso* | *Del Sig.^r* | *Giambatta S: Martini* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 righe): vl₁ (2 pp.), vl₂ (2 pp.), bc (2 pp.) [I-Gl, Sc. 48, q.4.2.56]

ALTRI ESEMPLARI · CH-Bu (KR IV 298): *Trio* | à *Violino primo, secondo et Basso* | *Sonata* | à *Trè* | *Del Sig.^r Giov Batta S^t Martino* · RISM A/II 400.006.645 — I-Bborromeo (ms. AU. 322): *Trio* | *Del Sig. Gio. Batta Sammartino* | N^o 38 (BOGGIO 2004, p. 62)

[Ouverture in *si* $\flat$ per due violini e basso continuo] 13

Larghetto affettuoso, ♩ – Tempo commodo, $\frac{3}{4}$ – Minuetto, $\frac{3}{4}$



Sonata | *Per due Violini e Basso* | *Del Sig.^r | Giambatta S: Martini* ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 righe): vl₁ (3 pp.), vl₂ (3 pp.), bc (2 pp.) [I-GI, Sc. 17]

ALTRE COPIE · I-Bborromeo (ms. AU. 324): *Triò 40* | *Del Sig. Gio. Batta Sammartino* (BOGGIO 2004, p. 63)

[Ouverture in *si* $\flat$ per due violini e basso continuo] 14

Allegretto, ♩ – Allegro, $\frac{3}{4}$



Sei Sonate | *Per due Violini e Basso* | *Del Sig.^r | Giambatta S: Martini* | *Dedicate a S: A: R: Don Filippo* | *Infante di Spagna* | *Duca di Parma, Piacenza, Guastalla* | 1761 [corretto in 1781] ~ 3 parti (22 × 29,5 cm, pp. di 8 righe): vl₁ (4 pp.), vl₂ (4 pp.), bc (3 pp.) [I-GI, Sc. 48, q.4.2.58]

ALTRE COPIE · I-Bborromeo (ms. AU. 326): *Triò 42* | *Del Sig. Gio. Batta Sammartino* (BOGGIO 2004, p. 63)

A STAMPA

[Sonata in *sol* per due flauti e basso] 15

Andante, $\frac{3}{4}$ – Allegro, $\frac{3}{4}$ – Minuetto $\frac{3}{4}$



Sonata IV in Boivin 1750 (*incipit* da fl₁) ~ 3 parti (pp. di 8 righe): fl₁ (2 pp.), fl₂ (3 pp.), bc (2 pp.) [I-GI, Sc. 119]

ALTRE COPIE MSS · I-Mc (Nosedà A. 55. I-III) : [n. 5]

Melchior zu Milano das Musikergelbte im 18^{ten} Jahrhundert
 in einigen Aufzählungen in 2 Bänden.
 1^{er} Band.
 Mus. div. 89/1
 Das 1^{te} Land umfasst Werke v. Alessandro da neper Gallea des 18^{ten} Jhs. ...
 1. San Martino, 2. Galimberti, 3. Bugliani, 4. Fioroni, 5. Paladino,
 Ein sehr geringes, aber sehr geschätztes Werk, das in der Hallen
 als Maestro di Capella al Duomo di Milano in Italien, und in der
 von Dionisio P. Giovanni Batt. Martini v. Bologna das Andrea Gio-
 roni zu nennen ist. In der Aufzählung sind die ersten sechs mit der
 handschriftlichen Note in Partitur, die in einigen Büchern die
 noch zu Lebzeiten der Autoren nicht erschienen waren, aufge-
 führt. Bis zu diesem Punkt der Liste ist der Fürst Albrecht P. Marian Müller,
 der seine Zeit in Mailand verlebte, der Paladino war, und selbst
 das in handschriftlicher Art in der handschriftlichen Sammlung in Genua und Genua.
 mehrere andere Einfache, die nicht nur die Partitur, sondern auch die
 Orgel, und das Capriccio der Magnificat, und das kleine und große
 Pian Cresc. und andere, vorzüglich aber auch das sehr gleichförmige
 ungeschriebene Magnificat v. San Martino, das seine Zeit alle
 Tage am Hospicio-Fest in der Kirche ganz noch ungeschrieben stand.
 Das 2^{te} Land wird ebenfalls aus der Gallea des 18^{ten} Jhs. aus der
 1^{ten} v. oben obigen Musikern aufgeführt, und die ersten sechs ist es mit
 in einigen Büchern die in Partitur geschrieben ist v. d. S. Carlo
 Monza, Melchior Chiesa, Giuseppe Canth, Barab. Bonosi u....
 diese die v. d. Aufzählung der handschriftlichen Werke sind. P. Sigismund Keller v. d. P. v. d. P.
 und die Handschrift des 18^{ten} Jhs. in der handschriftlichen Sammlung.

Prima pagina delle note introduttive di padre Sigismund Keller
 alla raccolta di musica del Settecento lombardo, D-Mbs, Mus. Ms. 4126, tomo I, c.n.n.

«Mailänder Musikgeschichte»

Materiali per la storia della musica milanese alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco

di IVANO BETTIN

Nel 1880 padre Sigismud Keller, il giorno della ricorrenza di Santa Cecilia (22 novembre), terminava la stesura di un manoscritto intitolato *Material zur Mailänder Musikgeschichte*, una imponente raccolta manoscritta di composizioni sacre di autori di area milanese attivi nel Settecento, all'epoca conservate presso la biblioteca del monastero di Einsiedeln in Svizzera. Keller, già maestro della cappella del monastero (1846-1847), dal 1869 al 1881 fu ivi di nuovo residente con incarichi musicali, finché non partì per l'America.¹

I due tomi che compongono il manoscritto sono oggi conservati presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco sotto la segnatura Mus. Ms. 4126.

L'imponente lavoro di trascrizione di Keller rientra a pieno titolo nel recupero e nella riscoperta delle fonti della musica antica tipico di quel periodo: sul finire del XVIII secolo erano comparsi i primi lessici storico-biografici (si pensi ai lavori di Sébastien de Brossard, Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther), le prime grandi opere di erudizione musicale (Giovanni Battista Martini, Martin Gerbert, Jean-Benjamin de La Borde), e alcuni trattati di storia della musica nei quali la ricerca e l'organizzazione dei dati anticipavano le metodologie storiografiche moderne (ad esempio Charles Burney e Nikolaus Forkel). Il secolo successivo vide la redazione dei monumentali lavori di August Wilhelm Ambros, François-Joseph Fétis, Carl Georg von Winterfeld e Raphael Georg Kiesewetter, le prime biografie critiche di musicisti e le prime edizioni

1. Sigismund Keller, al secolo Franz Josef (Gossau, 25.1.1803 · Ohio, 21.11.1882) entrò nell'ordine benedettino del convento di Einsiedeln nel 1820 e fu ordinato sacerdote nel 1826. Insegnante al ginnasio e vicemaestro di cappella dal 1825 al 1833 divenne in seguito prefetto della scuola conventuale. Nel 1836 fu inviato alla casa dei benedettini di Bellinzona, dove risiedette – a parte gli anni in cui fu maestro di cappella a Einsiedeln – fino al 1852. A Bellinzona fu attivo al ginnasio dei benedettini quale insegnante di canto e di diversi strumenti musicali. La municipalità di Bellinzona gli affidò la direzione della banda locale e il compito di organista presso la chiesa collegiata. Tenne più volte corsi di formazione per insegnanti di canto a Bellinzona e a Lugano. Per i suoi meriti pedagogici fu accolto, già nel 1842, nell'Associazione Amici dell'Educazione del Popolo. Dopo la sua definitiva partenza da Bellinzona fu prima parroco a Blons (1853-1862), poi catechista e confessore a Trachslau (1862-1868), infine, sostituto maestro del coro al convento di St. Peter a Salisburgo. Cfr. HENGGELE 1919, p. 110.

degli *opera omnia* di compositori. Dal vento del positivismo prendeva piede una storiografia della musica fondata sulla ricerca documentaria, sull'indagine filologica e sulla riscoperta delle tradizioni autoctone. Una storiografia che, volendo usare le parole di Dahlhaus, «era intimamente legata tanto all'estetica della classicità quanto alla formazione pratica del repertorio».²

Nei volumi redatti da Keller l'interesse locale rispetto alla selezione delle personalità sembra prevalere. Accanto a Giovanni Battista Sammartini, Carlo Monza, Andrea Fioroni, Gaetano Piazza – i nomi più noti – si affiancano autori oggi considerati minori quali Barnaba Bonesi, Ferdinando Bonazzi, Giovanni Maria Zuchchinetti che all'epoca dovettero contribuire a delineare lo scenario della musica milanese.

Secondo quando si apprende dal testo manoscritto posto a introduzione del primo volume, la maggior parte delle composizioni giunsero a Einsiedeln per intervento di Marian Müller, abate del monastero dal 1773 al 1780 e allievo del compositore milanese Giuseppe Paladini.³ Per quasi tutti gli autori si riportano poche note biografiche tratte dai lessici dell'epoca e per ogni compositore si hanno gli *incipit* dei brani posseduti dalla biblioteca del monastero.

Di seguito si riproduce il testo introduttivo del primo volume (traduzione di Susanna Avanzini) e l'indice dei brani contenuti nei due tomi con l'indicazione di autore, titolo, organico e riferimento al numero di pagina. In nota sono alcune notizie biografiche degli autori meno conosciuti.

Material zur Mailänder Musikgeschichte im 18^{ten} Jahrhundert in einigen Beyspielen in 2 Bänden.

1^{te} Band.

Der 1^{te} Band enthält Werke v. Autoren der ersten Hälfte des 18. Jahrh. 1. San Martino, 2. Galimberti, 3. Pugliani, 4. Fioroni, 5. Paladino, die wahrscheinlich alle durch Produktion ihrer Werke sich um die Stelle als Maestro di Capella del Duomo di Milano bewarben, welche dann vom Schiedsrichter P. Giov. Batt. Martini v. Bologna dem Andrea Fioroni zuerkannt wurde. Diese Beispiele sind zusammengestellt aus Handschriften theils in Partitur, theils in einzelnen Stimmen die noch zu Lebzeiten der Autoren nach Einsiedeln kamen, wahrscheinlich die meisten durch den Fürstaben P. Marian Müller, der seiner Zeit in Mailand Schüler von Paladino war, und selbst dann in Einsiedeln werthvolle Arbeiten in Gesang und Instrumentalmusik

Materiale riguardante la storia della musica milanese nel XVIII secolo con alcuni esempi, in due volumi.

Primo volume.

Il primo volume contiene opere di autori della prima metà del XVIII secolo: 1. Sammartini, 2. Galimberti, 3. Pugliani, 4. Fioroni, 5. Paladino; probabilmente, presentando le loro opere, si candidavano tutti alla posizione di maestro di cappella del Duomo di Milano, che venne poi conferita dal giudice-arbitro padre Giovanni Battista Martini di Bologna ad Andrea Fioroni. Questi esempi sono tratti da manoscritti, alcuni in partitura, altri in parti staccate, che giunsero ad Einsiedeln ancora ai tempi degli autori; la maggior parte di essi probabilmente per mezzo dell'abate priore padre Marian Müller, a quel tempo allievo di Paladino a Milano. Egli stesso produsse poi in Einsiedeln pregevoli opere di musica vocale e strumentale che un tempo

2. DAHLHAUS 1980, pp. 344-345 della trad. it. del 1990.

3. Cfr. *supra* il mio contributo a p. 285.

lieferte, die nebst den Vorbildern einst in gro en Ehren standen besonders die 5 Magnificat neben jenem von Christian Bach & andern, vorzüglich aber neben dem hier gleich anfangs angeführten Magnificat v. San Martino, das seiner Zeit alle Jahr am Passions-Sonntag in der Vesper ganz noch aufgeführt wurde.

Der II^t Band wird Beyspiele aus der 2^t Hälftedes 18^t Jahrh. von den Schülern obiger Meister enthalten aus Handschriften ihrer Zeit in einzelne Stimmen, die in Partitur gesetzt werden mu ten. z. B. v. Carlo Monza, Melchior Chiesa, Giuseppe [im Index von vol. 2 'Giovanni'] Cantù, Barnaba Bonesi *etc.*

möge die gute Absicht der Kopisten bald erreicht werden und die Musikgeschichte des 18^{te} Jahrh. einen anderen Ambros finden.

P. Sigismund Keller O.S.B. in Eins. in Festo S. Caecilia Patronae 1880.

erano tenute in grande considerazione insieme ai loro modelli: soprattutto i cinque Magnificat, unitamente a quello di Christian Bach e altri, in modo particolare quel Magnificat di Sammartini, citato proprio qui all'inizio, che allora veniva sempre eseguito ogni anno al Vespro della Domenica di Passione.⁴

Il secondo volume contiene esempi della seconda metà del XVIII secolo, di allievi dei maestri summenzionati, tratti da manoscritti all'epoca presenti in parti staccate, che dovevano essere messe in partitura: fra questi Carlo Monza, Melchior Chiesa, Giuseppe [nell'indice del secondo volume 'Giovanni'] Cantù, Barnaba Bonesi *etc.*

Possa presto conseguirsi il buon proposito dei copisti e possa la storia della musica del XVIII secolo trovare un altro Ambros.⁵

Padre Sigismund Keller O.S.B.⁶ a Einsiedeln, in occasione della Festività della Santa Patrona Cecilia, 1880.

TOMO I

<i>Giovanni Battista Sammartini</i>		
Et incarnatus, Crucifixus dal Credo in G a tre voci con Sinfonia	s, t, b · 3 tr, vlc, b,	1
Magnificat a più Voci con Sinfonia del Sig. ^{re} don Giov: Batt. san Martino	s, A, T, B · 2 tr, 2 ob, 2 vl, vla, b	5
Gloria Patri	s, A · 2 vl, vla, b	62
Sicurt erat	s, A, T, B · ob, cor, 2 tr, 2 vl, org	65
<i>Ferdinando Galimberti</i>		
Miserere a più voci concertato con Sinf. ^a di Ferdinando Galimberti 1744	s, A, T, B · tr, 2 vl, vla, b	75

4. Il Magnificat di Sammartini al quale si fa riferimento è il n. 111 di JENKINS · CHURGIN 1976 (pp. 160-161).

5. A suggello della lunga introduzione ai due volumi, Keller pone l'auspicio che la storia della musica possa fregiarsi di «un altro Ambros». Si riferisce al musicologo austriaco August Wilhelm Ambros (Praga 1816 - Vienna 1876), nipote di Kiesewetter, autore di un'ampia *Storia della musica* di cui pubblicò in vita solo tre volumi tra il 1862 e il 1868 (gli altri due apparvero dal 1878 al 1882 per opera di Otto Kade e Langhaus). Basata su una solida impostazione storico-idealistica, essa inserisce nella storia della cultura e delle arti le singole epoche della musica dalle origini sino al 1650. GROVE 2001, *ad vocem*.

6. Ordine di San Benedetto.

Amplius. Duetto a 2 cc	2 C · 2vl, vla b	84
Tibi soli peccavi. Duetto a Alto e Tenore	A, T · 2 vl, vla, b	87
Ecce enim in iniquitatibus	A · 2 ob, 2 vl, vla, b	91
Asperges me	S, A, T, B · 2 tr, 2 vl, vla, b	95
Averte faciem tuam	2 B · 2 tr, 2 vl, vla, b	103
Cor mundum crea	T · 2 vl, vla, b	106
Propicias me	S, A · 2 ob, 2 vl, vla, b	109
Docebo	B · 2 vl, vla, b	116
Libera me	C · 2 vl, vla, b	119
Quoniam si voluisset	S, A, T, B · org	123
Sacrificium	S, A, T, B · 2 tr, 2 vl, vla, b	125
Benigne fac	A · 2 vl, vla, vlc, org	134
Tunc acceptabis	S, A, T, B · 2 tr, 2 vl, vla, org	143

Francesco Pogliani

Mottetto Basso Solo Con Sinf. ^a del Sig. ^{re} Franc. Pogliani	B · 2 cor, 2 vl, vla, b	161
In suprema nocte coena	S · 2 ob, 2 cor, 2 vl, vla, vlne, org	171
Tantum ergo in canto fermo	S, A, T, B · 2 vl, vla, b	173

Giovanni Andrea Fioroni

Psalm. Deus misereatur	S, A, T, B · 2 vl, vla, b	180
Crucifixus a 4 Voci ed Organo del Sig. ^{re} M. ^{stro} Fioroni Andrea	S, A, T, B · org	183
Credo a due Orchestra del Sig. ^{re} M. ^{stro} Andrea Fioroni	2 S, 2 A, 2 T, 2 B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, org	185
Iuravit Dominus	2 vl, vla, b	227
Cantata Sacra	2 T · org	231
Miserere	S, A, T, B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, b	239

Giuseppe Paladino

Veni creator Spiritus	2 T, B · org	258
-----------------------	--------------	-----

Marianus Müller

Motetto in Processione Corporis Christi, Statio 1 ^{ma}	2 S, 2 A, 2 T, 2 B · org	266
---	--------------------------	-----

TOMO II

Motetto «Tetra larva» [di Gaetano Piazza]	S · 2 cor, 2 vl, b	2
Salve Regina [di Carlo Monza]	C, B · 2 cor, 2 vl, b	19
Sonata Notturna di Tre del Sig. ^{re} Carlo Monza	2 vl, b	22
Sonata Notturna a Tre del Sig. ^{re} Melchiorre Chiesa	2 vl, b	25

Notturmo del Sig. ^{re} Maestro di Milano Giov. Batt. S. Martino	2 vl, b	27
Psalmus 133 «Ecce nunc» a 4 Voci con Sinfonia del Sig. ^{re} Carlo Monza	s, A, T, B · 2 cor, 2 vl, vla, b	31
Crucifixus in Bmoll a Tre Con Organo da un Credo a 4 Voc. con Sinf. ^a di Melchior Chiesa	s, A, T, B · org	44
Melchior Chiesa. Domine Deus a più voci con due Violini, Viola ed Organo del Gloria in Sol	s, A, T, B · 2 vl, vla, vlc, org	46
Qui tollis Alto Solo nel Gloria in G del Sig. ^{re} Melch. Chiesa con due Violini, Viola, Cello ed Organo	A · 2 vl, vla, vlc, org	49
Cum Sancto Spiritu a 4 Voci concert. con Sinfonia del Melch. Chiesa	s, A, T, B · 2 tr, 2 vl, vla, org	51
Gloria a 4 Concertata con Sinfonia del Sig. ^{re} Giovanni Cantù 1765. 15. Aprile	s, A, T, B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, b	56
Salve Regina a 4 Voci concertata con 2 Violini, Viola e Basso del Sig. ^{re} Giov. Cantù, messo in Partitura da parti Scritte nella parte 2 ^{da} del Secolo 18 ^o probabilmente a Milano	s, A, T, B · 2 vl, vla, b	70
Magnificat a 4 Voci con Sinf. ^a del Sig. ^{re} Bonesi ⁷	s, A, T, B · 2 cor, org	76
Credo a 4 voc. con Sinf. ^a del Sig. ^{re} Barnaba Bonesi	s, A, T, B · 2 ob, 2 cor, 2 vl, vla, b	85
Motetto a Alto Solo due Violini, Viola e Basso del Sig. ^{re} Melchior Chiesa	A · 2 vl, vla, b	97
Carl Monza, Motetto «De torrente»	s · 2 vl, vla, b	111
Dixit a 4 voc. con Sinf. di Barnaba Bonesi	s, A, T, B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, org	121
Virgam Virtutis tua	T · 2 cor, 2 vl, vla, b	130
De torrente	s · 2 fl, 2 vl, vla, org	136
Gloria Patri	s, A, T, B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, org	142
Iuravit Dominus	s, A · 2 vl, vl obblig., vla, vlc, b	149
Dominus a dextris	B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, org	152
Iudicabit	s, A, T, B · 2 ob, 2 tr, 2 vl, vla, org	157
<i>Ferdinando Bonazzi</i>		
Sonata per Organo pieno del Sig. ^{re} Bonazzi ⁸	org	166
Tantum ergo a Canto Solo, due Corni in Elafa, 2 Violini ed Organo obbligato del Sig. ^{re} Ferdinando Bonazzi	c · 2 cor, 2 vl, b, org	169

7. Barnaba Bonesi (Bergamo 1745 · Parigi 25.x.1824), studiò canto con A. Cantoni e composizioni con A. Fioroni, fu maestro di cappella del Duomo di Milano. Nel 1779 si trasferì a Parigi dove fu assunto quale maestro di canto dal teatro della Comédie Italienne.

<i>Giuseppe Sarti</i>		
Antiphon «Salve Regina» a Canto, Alto, due Tenori e basso con organo del Sig. ^{re} Maestro Giuseppe Sarti. ⁹ Copiato a Milano dall'Originale	S, A, T ₁ , T ₂ , B · org	183
<i>Ambrogio Minoja</i>		
Stabat Mater a Tre Voci con Sinfonia di Ambrogio Minoja ¹⁰	S, T, B · 2 ob, 2 cor, 2 vl, vla, vlne, org	193
Quae moerebat	B · 2 fl, 2 cor, 2 vl, vla, org	207
Quis est homo. Terzetto	C, T, B · 2 ob, 2 cpr, 2 vl, vla, org	216
Vidit suum dulcem natum	S · 2 cor, 2 vl, vla, org	224
Sancta Mater	T, B · 2 fl, 2 cor, 2 vl, vla, org	234
Inflamatus. Terzetto	S, 2 B · 2 fl, 2 cor, 2 vl, vla, b	251
Sonata Pastorale a 4 ^{tro} Organi per il Santo Natale 1772 il 2 ^{do} Repete [altra mano:] di Rev. P. Mariano Müller Autogr.	4 org	265
Stabat Mater Ambr. Minoja	org	269
Sonata a due Organi Del Sig. ^r Bonnaventura Terreni. [altra mano:] Milanese	2 org	281
Concerto a due Organi di Gio Bernardo Zucchinetti ¹¹ [altra mano:] Milanese	2 org	293
Concerto a due Organi di Gio Bernardo Zucchinetti	2 org	313

8. Ferdinando Bonazzi nasce a Milano nel 1764 e vi muore il 18.11.1845. Allievo di Francesco Pogliani, per vari anni è primo organista del Duomo. SCHMIDL 1938, *ad vocem*.

9. Giuseppe Sarti (1729-1802) fu allievo di Padre Martini a Bologna. Nel 1755 si trasferì a Copenaghen nominato, quale successore di Paolo Scalabrini, direttore della cappella reale e maestro di canto del principe ereditario. Tornato in patria, nel 1775 assume l'incarico di maestro di canto delle Piccole Figlie della Pietà di Venezia; in tale periodo è insegnante di Cherubini. Nel 1779 succede a Fioroni nella direzione della cappella del Duomo di Milano. Nel 1784 soggiorna a Vienna dove, chiamato da Caterina II a Pietroburgo, è ricercato e applaudito dalla corte e dall'aristocrazia. SCHMIDL 1938, *ad vocem*.

10. Ambrogio Minoja (Ospitaletto 22.x.1752 · Milano 3.viii.1825) dal 1814 al 1824 fu professore di composizione al Conservatorio di Milano; e dal 1789 al 1809 maestro di cembalo alla Scala. Un suo *Veni Creator* e un *Te Deum* vennero eseguiti in Duomo in occasione dell'incoronazione di Napoleone I a Re di Italia. Nel 1812 pubblicò a Milano le *Lettere sopra il canto*, opuscolo didattico per il Conservatorio. Fu autore di diverse opere, cantate, inni, musica per pianoforte e vocale da camera. SCHMIDL 1938, *ad vocem*.

11. Giovanni Bernardo Zucchinetti (11.xi.1730 · 11.xi.1801) fu allievo di Fioroni. Dal 1755 fu organista nella Collegiata di Varese e dal 1757 alla morte presso il Duomo di Monza. DEUMM 1990, *ad vocem*; DALMONTE 1969, pp. 42-43.

Il 'furto' di Antonín

Brioschi riletto da Laube

di DAVIDE DAOLMI

Nell'ambito del progetto 'Archivio della Sinfonia Milanese', recentemente varato con Casa Ricordi sotto il patrocinio dell'Università degli Studi di Milano, sono state pubblicate – primo volume della collana – *Dodici sinfonie* di Antonio Brioschi.¹ Per quantità di testimoni vagliati spicca la Sinfonia n. 10, con ben ben 7 manoscritti collazionati.² Il testo è edito sulla base della copia conservata a Parigi (*Fonds Blancheton*), la più alta e affidabile. Nel collazionare i testimoni è stata esclusa la copia conservata a Brno che presenta elementi di singolarità: è scritta per sole tre parti (senza viola), propone il secondo tempo a valori dimezzati, è attribuita ad Antonín Laube, figura di spicco nella Praga del secondo Settecento e maestro di cappella della chiesa Metropolitana della città per i dodici anni che precedettero la sua morte (1784).³

Un esame più ravvicinato della fonte conferma l'anomalia di questa sinfonia rispetto alle altre redazioni. Si tratta sempre della sinfonia di Brioschi ma con varianti tali da concederle uno *status* indipendente. Credo si possa giudicare, se non una rielaborazione, la restituzione su carta degli adattamenti estemporanei che la prassi cameristica dell'epoca imponeva alle musiche di cui si appropriava, tanto più se invecchiate di qualche decennio. Prima di altre considerazioni sarà utile dare un'occhiata all'edizione che qui propongo della fonte di Brno⁴ (in evidenza le parti che più significativamente si discostano dalla lezione 'originale').⁵

1. MANDEL-YEHUDA 2008.

2. F-Pn (*Blanch.* III/148) – D-RH (MS 86) – US-Wc (M1104 B75 s53 Case) – CZ-Pnm (XXII B 71, Pachtá) – S-Skma (O-R) – S-Skma (OD-R, *Utile dulci*) – CZ-Bm (A 12.709, *Rajhrad*).

3. In appendice v. la preziosa sintesi biografica di Simone Merlo.

4. Fascicolo verticale costituito da due bifogli (14 righe per pagina). Apparato:

I 5 vl₂ b. aggiunta a matita – 40 vl₂ *sol* (nota 3)] *la* – 74 bs ♯ ♯] ♯ ♯ ♯

II 1 3♭ in chiave] 2♭ – 2 vl₂ *re*] *mi* – 44-45 vl₂ om. – 66 vl₂ om.

III 4 vl₂ *si*] *do* – 53 vl₂, 77 bs ]  – 77 vl₂ b. duplicata – 82 vl₁ *si*] *la*

5. L'edizione Ricordi di questa sinfonia – indispensabile al confronto – può essere consultata *on line* presso le pagine della collana ospitate dall'Università di Milano (www.unimi-musica.it/SeM/attivita/arsimi.htm). Ringrazio Casa Ricordi per aver concesso la pubblicazione digitale della sinfonia nell'edizione MANDEL-YEHUDA 2008.

ANTONIO BRIOSCHI / ANTONÍN LAUBE

Sinfonia a due violini e basso

CZ-Bm, A 12.709 (Rajhrad)

Vivace

This musical score is for a piece titled "Sinfonia a due violini e basso" by Antonio Brioschi and Antonín Laube, in the key of B-flat major (CZ-Bm) and Opus 12.709 (Rajhrad). The tempo is marked "Vivace". The score is written for two violins and a bass, using a 3/4 time signature. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-8) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 9-16) features more complex rhythmic patterns and triplets. The third system (measures 17-24) includes a section with a dashed box and a repeat sign. The fourth system (measures 25-32) continues the melodic and harmonic development. The fifth system (measures 33) concludes the excerpt. Various musical notations are used, including slurs, ties, and dynamic markings.

IL 'FURTO' DI ANTONÍN

47

49

55

64

73

81

Andante

Sempre p

Sempre p

[*Sempre p*]

8

16

24

32

39

The musical score is for a piece in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The tempo is marked 'Andante'. The dynamic is consistently 'p' (piano). The score consists of 40 measures, organized into systems of three staves (treble, alto, and bass). Measures 24-31 and 32-38 are enclosed in dashed boxes, indicating specific sections. Arrows point to specific notes in measures 1, 8, 16, 24, 32, and 39. Trills (tr) are marked in measures 16, 24, 32, and 39. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills.

IL 'FURTO' DI ANTONÍN

46

54

62

Presto

9

19

29

38

47

56

66

76

Oltre all'assenza evidente della viola, le numerose varianti di questa versione, apparentemente approntata da Laube,⁶ si possono raggruppare in tre gruppi: a) diminuzioni e brevi integrazioni; b) sostituzioni di intere frasi; c) altre varianti di minor peso, in gran parte legate alla prassi.

Le varianti di tipo a, qui segnalate dal fondino grigio (diminuzioni) o dal tratteggio (integrazioni), fanno pensare a una destinazione con organico ridotto (già implicito nell'omissione della viola). L'originale di Brioschi, destinato a una compagine orchestrare pur piccola e di soli archi, in questa versione sembra adattato per diventare una sonata per due violini e continuo.⁷ La scrittura originale più essenziale era giustificata dalla presenza della fila. Laube – almeno una generazione più giovane di Brioschi – partecipando di uno stile meno disponibile alla diminuzione, non avrebbe avuto difficoltà a riconoscersi nella sobrietà della scrittura. L'incremento di colorature lascia quindi pensare alla destinazione solistica (v ad es. il basso in 1.49). Le integrazioni, per altro assai esigue, rivelano quell'*horror vacui* tipico della scrittura da camera che non può riempire le pause con l'eco del 'tutti'. Non deve trarre in inganno il titolo del fascicolo («Symphonia a violino primo, violino secundo con Basso»), qui il termine – sempre che non sia semplicemente tratto dall'originale – ha il significato arcaico e generico di brano strumentale.

Le riscritture d'interi frasi – varianti di tipo b – qui evidenziate dal fondino circondato dal tratteggio, si concentrano quasi esclusivamente sull'episodio centrale del secondo tempo. Se possiamo attribuire il dimezzamento dei valori ad una prassi grafica (il Largo in ottavi di Brioschi corrisponde più o meno all'Andante in quarti di Laube), la riscrittura della bb. 25-41 sembra voler assecondare le esigenze di un pubblico assai più disimpegnato. La struttura bipartita originale prevedeva in Brioschi una doppia sezione ritornellata secondo questo schema:

esposizione	••	episodio	••	ripresa	••
24 bb.	••	25 bb.	••	20 bb.	••

6. Sulla prima carta del fascicolo (oggi presso l'Istituto di storia della musica del Museo Moravo di Brno: CZ-Bm, A 12.709), oltre al titolo compare, d'altra mano, il nome di Laube. Potrebbe trattarsi anche del proprietario del manoscritto. La stessa mano annota «Chori Rayhradensis» e una terza mano «Monasterii Rayhraden». Sono redazioni più o meno coeve e solo c'informano dell'appartenenza del manoscritto alla biblioteca del celebre monastero benedettino di Rajhrad (in tedesco Reigern), a pochi chilometri da Brno. Che relazione vi fosse fra Laube e il monastero non è noto: ivi si conservano alcune sue partiture di musica sacra, mentre si trova moltissima musica strumentale di Brioschi (cfr. *RISM on line, ad vocem*).

7. Nella copia manoscritta il basso è copiato nelle facciate interne del primo bifoglio, mentre i due violini occupano una carta a testa del secondo bifoglio. Tale stesura rende inagevole l'uso come parte (almeno per i violini): è pertanto possibile che si tratti di una copia d'archivio o di un modello da cui ricavare parti d'orchestra. Questa seconda ipotesi entra però in contraddizione con l'ipotesi fin qui avanzata che suppone una versione destinata alla camera.

Laube elimina i ritornelli, forse temendo di impegnare troppo il suo ascoltatore con un movimento lento esteso e, per timore di annullare il ritorno formale della ripresa (l'accordo spezzato dell'esordio tematico è pochissimo caratterizzato), ad apertura di episodio (che in Brioschi è su materiale nuovo) ripropone alla quinta l'attacco dell'esposizione. L'insistere dei ritorni tematici e il riconoscimento formale è proprio della musica 'facile'.

In questa direzione va anche la sostituzione delle bb. 29-30 del Presto conclusivo. Qui la situazione formale è identica (l'episodio centrale di Brioschi, tematicamente irrelato, ora riprende alla quinta l'attacco dell'esposizione), ma questa volta Laube non sente il bisogno di sopprimere i ritornelli vivacizzati dal movimento rapido.⁸

Gli altri numerosi piccoli adattamenti della scrittura – tipo *c* – sono per lo più legati alla prassi, al modo d'attacco, alla sensibilità ritmica (frecce grigie), che non solo è di qualche decennio più recente, ma appartiene a una tradizione locale diversa. D'altra parte non è realmente possibile dire cosa appartenesse all'esecuzione e veniva annotarlo con precisione. Il passo di Brioschi in 1.12-13 (♩ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪) che Laube trasforma in ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩, per quanto ne sappiamo poteva essere eseguito allo stesso modo. E del resto siamo veramente sicuri che il ritmo ♩ ♩ ♩ di Brioschi in 1.13 (vl₂) non fosse in realtà eseguito *inégalement* come lo annota Laube (♩ ♩ ♩)? Similmente, l'omissione delle legature di valore (1.10-12, 24-25, 33-36, 84-85, 11.7-8, 56-57, 111.14-15, 61) forse è solo una trascuratezza e non un ripensamento ritmico.

Altri casi sembrano più interessanti. Difficilmente la tecnica del portato suggerito dalla serpentina in 1.52-55 sembra potersi intendere allo stesso modo in Brioschi e Laube: il primo infatti scrive il passo in quarti (Allegro), il secondo in sedicesimi (Vivace). L'idea di accelerazione del movimento d'arcata è irrinunciabile, al punto da far supporre la trasformazione in un vibrato.

Altrettanto interessante è il mutamento ritmico del basso operato in 1.16-19 e 74-77, originariamente in ottavi. L'attacco pausato di Laube (♪ ♩) è senza dubbio da intendersi *inégalement* (♩³ ♩) in ragione delle contemporanee terzine ai violini, e in ragione di una prima redazione ipermetra (♪ ♩) di 1.16, poi corretta (♪ ♩), che tradisce la scansione in tre da cui proviene.

Benché non ci siano certezze documentarie circa i rapporti tra Laube e Brioschi, questo è una dei casi capace di portare alla luce quella prassi di riappropriazione estemporanea che si rivela così diffusa da lasciar traccia, seppur occasionalmente, anche su carta. Il gran numero di testimoni di cui vanta questa sinfonia ne attesta il successo; è forse questa la ragione che giustifica lo sforzo di fissare e conservare un 'aggiornamento' locale che in altre circostanze sarebbe svanito all'indomani della sua celebrazione.

8. Certamente è da ricondurre al gusto personale l'omissione, in quest'ultimo movimento, della b. fra 48 e 49 che Laube sembra percepire come non gradita iterazione armonica.

APPENDICE
ANTONÍN LAUBE · STATO DELLA RICERCA
di SIMONE MERLO

La prima notizia su Antonín (o Anton) Laube risale al 1794 – dieci anni dalla morte – quando Gottfried Johann Dlabacž (monaco e storico della musica di origini ceche) scrisse alcune note sul musicista per la rivista «Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen». Gerber nella seconda edizione del suo *Lexicon* (1813) si limitò a sintetizzare quelle notizie attribuendo inoltre a Laube la paternità del Singspiel *Das Orakel*. Sarà di nuovo Dlabacž che di lì a poco, in un suo volume sui personaggi boemi, proporrà la voce «Laube», il primo compiuto contributo sulla biografia del compositore:

Laube, Anton, nacque a Brüx [oggi Most], in Boemia, il 10 novembre 1718. Dapprincipio fu giovane cantore a Praga e, dopo qualche tempo, ottenne il posto di direttore di coro alla chiesa parrocchiale carmelitana di San Gallo, nella città vecchia, ruolo che ricoprì lodevolmente per molti anni. Dopo la morte del famoso Franz Bixi, il primo novembre 1771 gli fu offerto il posto di maestro di cappella alla Chiesa Metropolitana che mantenne fino alla sua morte, avvenuta il 24 febbraio 1784. Fu anche membro della Sacra Confraternita di Santa Cecilia nella Chiesa dei Minoriti. Di lui sono conosciute molte messe, arie e mottetti manoscritti, tutti scritti in uno stile leggero [*seichten*] e che, inoltre, sono poco apprezzati a causa della composizione scorretta. Cfr. *Quinqueginta fortes sub Patrocinio S. Caeciliae V. et M. pio foedere juncti*. 1781 e segg.¹

Il poco altro noto è in genere dedotto congetturalmente: sono solo supposizioni, pur legittime, quelle per cui Laube trascorse «tutta la sua vita a Praga» (RUTOVÁ 1984), che la sua attività di cantore si sia svolta «in chiesa» (BERNSDORF 1857, MENDEL 1876) e che qui abbia acquisito le sue «buone cognizioni nell'arte musicale» (WURZBACH 1865, MENDEL 1876). L'essere maestro di cappella e l'attività presso San Gallo, la Cattedrale e i Minoriti fanno dire a QUOIK 1960

* I testi citati in questo articolo, esclusivamente legati alla biografia di Laube, non compaiono nella bibliografia di questi atti, ma unicamente in conclusione di questo contributo.

1. DLABACŽ 1815, p. 182; la data di nascita verrà ripetutamente alterata: WURZBACH 1865 e KOSCH 1937 scriveranno «10 novembre 1710», mentre altri «13 novembre 1718» (RUTOVÁ 1984, BASSO 1986, POŠTOLKA 2001, KAPSA 2003).

(e poi GATTI · BASSO 1968 e KILLY 1997) che Laube «studiò specialmente l'organo e fu organista in diverse chiese».²

La supplica che Laube presentò nel 1771 per ottenere l'impiego a San Vito, offre qualche ulteriore informazione.³ Dal 1769 al 1771 Laube, come dichiara egli stesso, fu direttore di coro della chiesa di San Gallo.⁴ Morto František Xaver Brixi (14 ottobre 1771) all'età di 39 anni,⁵ Laube partecipò al concorso per il nuovo maestro e vinse. Fra i candidati vi era anche Jan Evangelista Koželuh (1738-1814) che sostituirà Laube nel 1784.⁶ QUOIK 1960, oltre a ricordare Vincenz Hauschka (1766-1840) quale allievo più celebre di Laube, ipotizza che il compositore abbia avuto rapporti con il conte Pachta, mecenate di Mozart.

La produzione musicale di Laube, interamente manoscritta, è piuttosto corposa, sia sacra (messe, arie, mottetti), sia profana (concerti, trii, sinfonie, serenate, partite).⁷ Le sue musiche furono «eseguite per tutta la Boemia durante la sua vita» (POŠTOLKA 2001, KAPSA 2003), ma dopo la sua morte la sua fama restò legata alla produzione da camera (CHORON · FAYOLLE 1810). Laube «è annoverato tra i maestri della scuola d'organo boema», e le sue «composizioni, ispirate dalla musica popolare, trovarono larga diffusione in Boemia e in Moravia» (QUOIK 1960, KILLY 1997).

Ciò malgrado il giudizio è spesso severo: le musiche di Laube sono in genere ricordate per lo «stile leggero e la composizione scorretta», e obiezioni furono avanzate per la loro «quasi completa mancanza di contrappunto» (POŠTOLKA 2001); ma la scarsa fortuna, reiterata nel corso dei secoli, muove soprattutto dalle parole di Gerbert (già in DLABACŽ 1794, poi riprese da FÉTIS 1835) che forse volevano solo giustificare l'assenza di stampe di opere sue.⁸

2. La chiesa di San Giacomo il Maggiore – nel quartiere *Staré Město* (Città Vecchia) vicino al monastero dei Frati Minori (presunta sede della confraternita) – possiede ancor oggi uno dei più grandi e maestosi organi della Repubblica Ceca, costruito nel 1705.

3. In CZ-Pak, pubblicata in PODLAHA 1916, pp. 48-49, come riferisce KAPSA 2003. Il documento è datato 29 ottobre e ciò fa supporre che il «primo di novembre» di DLABACŽ 1815 faccia riferimento alla presa di possesso dell'incarico.

4. Il nome in ceco è *Kostel svatého Havla* ('Havel' deriva dal latino 'Gallus'), «chiesa parrocchiale carmelitana» (DLABACŽ 1815, WURZBACH 1865). FÉTIS 1835 (poi seguito da DE BONI 1840, BERNSDORF 1857 e MENDEL 1876) la dice per errore «chiesa dei frati certosini». Sulla base dell'autobiografia di Jan Jakub Ryba (compositore a Praga in quegli anni) – *Mein musikalischer Lebenslauf* (ms., trad. in ceco in JANÁČKOVÁ 1946) – ŠTEFAN 1983 fornisce informazioni sulla musica presso la cattedrale, centro musicale di Praga.

5. «... J. J. Bartoň, il decano del Capitolo, così scrisse nel suo necrologio: «Fu un uomo rispettabile, un musicista e compositore esperto in tutti gli strumenti, che non aveva un suo pari in tutto il Regno. Esercì il suo impiego per quindici anni, visse esemplarmente e stimato da tutti ...»; v. ŠTEFAN 1983.

6. ŠTEFAN 1983 riferisce che Koželuh si era mostrato nel 1771 più preparato di Laube, ma la sua condotta «irrequieta» lo esclude dalla competizione.

7. Per un elenco sommario (con riferimento alle collocazioni) si vedano POŠTOLKA 2001 e KAPSA 2003; v. inoltre PODLAHA 1926, HAVLIK 1974, ŠTEFAN 1983, RUTOVÁ 1984.

8. E tale giudizio può aver avuto buon gioco nell'indirizzare la vittoria di Laube del 1771 su Koželuh, più legata a ragioni morali che musicali (v. nota precedente).

A Laube è attribuita infine la composizione di alcuni Singspiel la cui musica è perduta.⁹ *Das Orakel* (la cui segnalazione si deve alla 11 ed. di Gerbert) è l'unico di cui sia parzialmente sopravvissuta la musica.¹⁰ Solo recentemente KAPSA 2003 ha individuato il nome del librettista, il famoso poeta e filosofo tedesco Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), che pubblicò *Das Orakel* in una raccolta del 1747. Molti hanno avanzato il dubbio che questi Singspiel possano non essere suoi,¹¹ perché sia nelle cronache che nella poca musica superstiti il riferimento al compositore si ha con il solo cognome. Bisogna però dire che, benché gli stessi dubbi rimangano anche per la musica strumentale,¹² non sono noti altri Laube che abbiano scritto musica in questi anni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DLABACŽ 1794

Gottfried Johann Dlabacž, *Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichern Tonkünstler in oder aus Böhmen*, «Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen» a cura di di Joseph Anton von Riegger, XII, 1794, pp. 225-298: 253.

CHORON·FAYOLLE 1810

Alexandre Etienne Choron, François Joseph-Marie Fayolle, *Laube*, in Id., *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris: Valade-Lenormant, 1810-1811, I (1810), p. 403.

GERBER 1813

Ernst Ludwig Gerber, *Laube (Anton)*, in Id., *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 4 voll., Leipzig: A. Kuhnel, 1812-1814, III (1813), col. 191.

DLABACŽ 1815

Gottfried Johann Dlabacž, *Laube, Anton*, in Id., *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*, 3 voll., Prag: Haase, 1815, II, p. 182.

FÉTIS 1835

François Joseph Fétis, *Laube (Antoine)*, in Id., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris: Fournier, 1835-1844, VI (1840), p. 75.

9. *Deukalion und Pyrrha* (Die belebte Bildsäule), *Der Kapellmeister und die Schülerin*, *Matz und Anna* (Wurst wider Wurst), *Pierre und Narciss* (Betrug für Betrug), *Der studierte Jäger* (Das Bauernmädchen) e *Der italienische Garkoch zu Genua*; v. BAUMAN 1985 che, sulla scorta di GRAF 1934, riferisce dei debutti, tutti fra Berlino e Stralsund.

10. In S-Skma si trovano alcune copie incomplete della partitura (parti vocali per La Maga, Lucinda e Alcindoro, coro e orchestra), un'Aria e un Duetto (per Lucinda e Alcindoro); e in B-Bc ci sono 12 *Arie per canto e pianoforte* (raccolta già nota a Eitner che tuttavia ne ignora il legame con il Singspiel, invece esplicitato dal sottotitolo: «Arie ridotte per [voce e] piano dall'operetta *Das Orakel* di Gellert messa in musica da Laube»).

11. SCHILLING 1836, GASSNER 1849, RIEGER 1865, WURZBACH 1865, GATTI·BASSO 1968, BASSO 1986, KOCH 2000, KAPSA 2003.

12. EITNER 1902 solleva dubbi su un *Trio per due violini e violoncello* le cui «tre parti [sono] firmate solo con *Laube*»; altrove l'assenza del nome proprio non dà adito a dubbi sull'attribuzione; v. le tre opere ricordate nel catalogo tematico Breitkopf (BROOK 1966).

SCHILLING 1836

Laube, Anton, in *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, 6 voll. a cura di Gustav Schilling, Stuttgart: F. H. Köhler, 1835-1838, IV (1836), p. 328.

DE BONI 1840

Filippo De Boni, *Laube (Antonio)*, in Id., *Biografia degli artisti*, Venezia: Gondoliere, 1840, p. 539.

GASSNER 1849

Ferdinand Simon Gassner, *Laube, Anton*, in Id., *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart: F. H. Köhler, 1849, p. 530.

BERNSDORF 1857

Laube, Anton, in *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, 3 voll. a cura di Eduard Bernsdorf, Dresden: Schaefer, 1856-1861, II (1857), p. 726.

RIEGER 1865

Slovník naučný, 12 voll., dizionario diretto da František Ladislav Rieger, Praha: Kober, 1860-1874, IV (1865), p. 1180.

WURZBACH 1865

Constant von Wurzbach, *Laube, Anton*, in Id., *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 60 voll., Wien: L. C. Zamarski-K. K. Hofdruckerei, 1856-1891, XIV (1865), pp. 192-193.

MENDEL 1876

Laube, Anton, in *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, 12 voll. a cura di Hermann Mendel, Berlin: Oppenheim, 1870-1883, VI (1876), p. 261.

EITNER 1902

Robert Eitner, *Laube, Anton*, in Id., *Quellen Lexicon der Musiker*, 10 voll., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900-1905, VI (1902), p. 73; ed. on line <www.gallica.bnf.fr>.

PODLAHA 1916

Antonín Podlaha, *Tumbarius S. Metropolitanae ecclesiae pragensis*, Praha: Sumptibus S. F. Metropolitanorum capituli, 1916, pp. 48-49.

Podlaha 1926

Antonín Podlaha, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli Metropolitanorum Pragensis asservantur*, Prague: Sumptibus S. F. Metropolitanorum capituli, 1926, pp. IV-V, XXVIII, XXXI, n. 804-836.

GRAF 1934

Herbert Graf, *Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771*, Berlin: Dünnebeil, 1934, pp. 24-25.

KOSCH 1937

Wilhelm Kosch, *Laube, Anton*, in Id., *Das katholische Deutschland: Biographisch-bibliographisches Lexikon*, 2 voll., Augsburg: Haas & Grabherr, 1933-1937, II (1937), col. 2504.

JANÁČKOVÁ 1946

Irena Janáčková, *Jakub Jan Ryba: o svém hudebním životě*, Praha: Edition Č. H., 1946.

QUOIKÁ 1960

Rudolf Quoika, *Laube, Anton*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 voll., diretto da Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1949-1986, VIII (1960), coll. 312-313.

BROOK 1966

The Breitkopf thematic catalogue 1762-1787, a cura di Barry S. Brook, New York: Dover Publications, 1966, pp. 95, 250, 416.

GATTI-BASSO 1968

Laube Antonín, in *La Musica*, 6 voll. a cura di Guido M. Gatti e Alberto Basso, Torino: Utet, 1966-1971, Dizionario, II (1968), p. 47.

HAVLIK 1974

Jaromír Havlík, *Symfonie Antonína Laubeho a Josefa Bártý* [Le sinfonie di Anton Laube e Josef Bártas], tesi di laurea, Università di Praga, 1974.

ŠTEFAN 1983

Jiří Štefan, *Ecclesia metropolitana pragensis: catalogus collectionis operum artis musicae*, 2 voll., Praha: Supraphon, 1983-1985, I (1983), pp. 63, 64, 97; II (1985), pp. 7-26.

RUTOVÁ 1984

Milada Rutová, *Antonín Laube*, in *The Symphony · 1720-1840 · Serie B*, 14 voll. a cura di Barry S. Brook, New York-London: Garland, 1979-1985, XIII (1984), pp. XII-XVI, pp. 1-23.

BAUMAN 1985

Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge University Press, 1985, pp. 54, 83, 143, 354-355.

BASSO 1986

Laube Antonín, in *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti*, 19 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: UTET, 1984-1999, *Le Biografie*, IV (1986), p. 318.

KILLY 1997

Laube, Anton, in *Deutsche biographische Enzyklopädie*, 10 voll. a cura di Walther Killy e Rudolf Vierhaus, München: K. G. Saur, 1995-2000, VI (1997), p. 263.

KOCH 2000

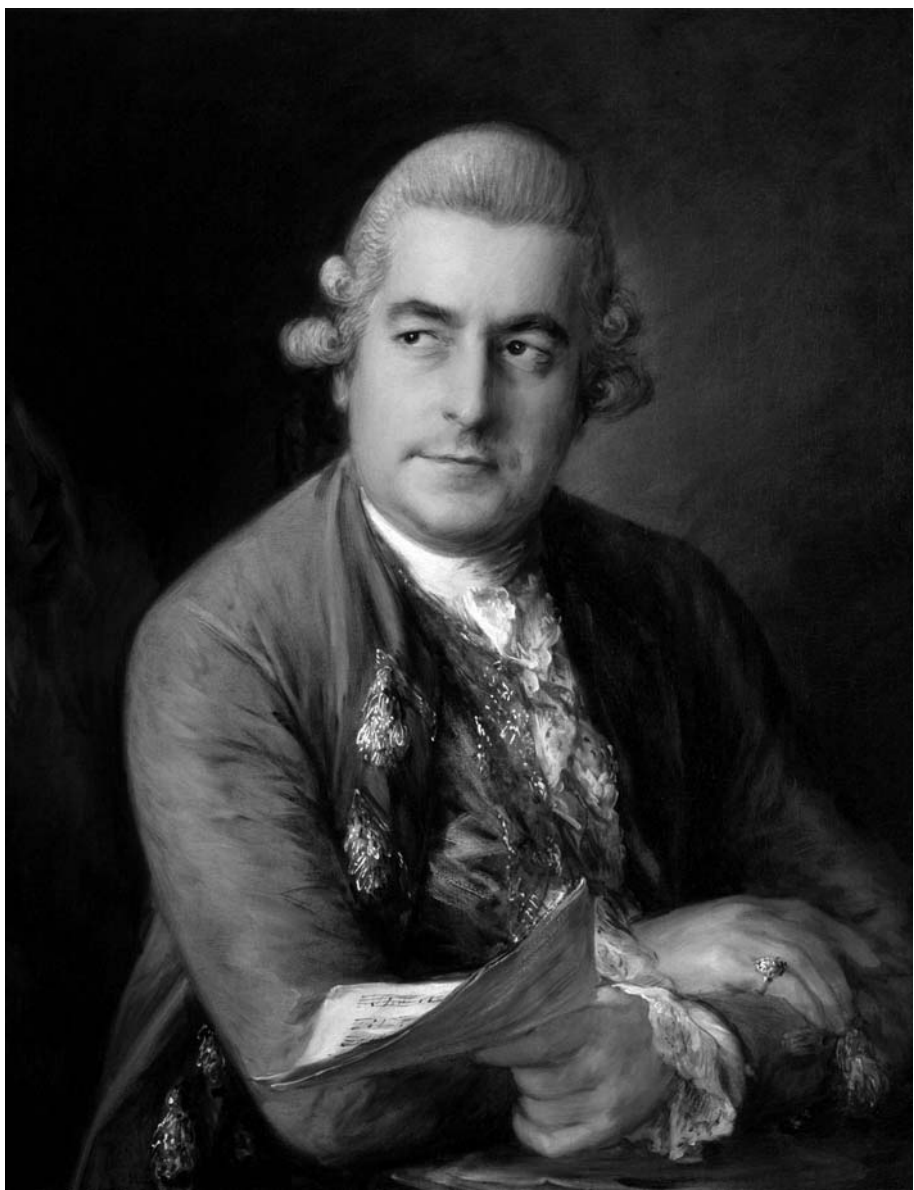
Klaus-Peter Koch, *Laube*, in *Lexicon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, a cura del Sudetendeutschen Musikinstitut Regensburg, München: Langen Müller Verlag, 2000.

POŠTOLKA 2001

Milan Poštolka, *Laube, Anton*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 29 voll. a cura di Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, 2001, XIV, pp. 365, 366; ed. on line <www.grovemusic.com>.

KAPSA 2003

Václav Kapsa, *Laube, Anton, Antonín*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 27 voll. a cura di Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart: Bärenreiter-Metzler, 1994-2007, *Personenteil*, X (2003), col. 1322.



Thomas Gainsborough, *Ritratto di Johann Christian Bach* (1776),
London, National Portrait Gallery, olio su tela, cm 76 × 62.

Da Milano a Londra

Sammartini, Giardini, Bach

di MATTEO MAGAROTTO

Nel secondo Settecento Londra è la capitale europea del concerto pubblico. Le occasioni per la fruizione della musica sono molteplici: l'opera italiana ha sede stabile al King's Theatre, il teatro musicale inglese al Covent Garden e al Drury Lane, selezioni d'arie operistiche e musica strumentale compongono i programmi delle numerose sale da concerto alla moda della West End (Hickford's Room, i locali di Dean Street e Hannover Square, Carlisle House in Soho Square, il Pantheon), mentre le taverne e le società musicali della City, all'estremo opposto della città, tendono a mantenere un repertorio tradizionale. La musica vocale comprende alcuni generi minori (canzonette, *catches* e *glee*) e trova la sua massima espressione nel particolare culto inglese per l'oratorio. Durante la stagione estiva l'intrattenimento musicale è offerto dai *pleasure gardens* (soprattutto Marybone, Ranelagh e Vauxhall). Il carattere 'pubblico' dei concerti non implica tuttavia una partecipazione indifferenziata dal punto di vista sociale. Le attività musicali sono ancora esclusive, destinate agli aristocratici e a una parte della classe borghese; l'apertura a tutti i ceti sociali è comunque garantita dai teatri in lingua inglese e dai principali *pleasure gardens*. Le radici di questa espansione sono rintracciabili nella prima metà del secolo (i primi concerti pubblici risalgono addirittura al 1672), ma l'apice è raggiunto nel periodo compreso tra il 1750 e i primi anni '80, caratterizzato dal particolare sviluppo dei generi strumentali.¹

Tale offerta musicale non ha precedenti nell'Europa del tempo e supera per quantità e varietà quella delle altre grandi capitali. Londra è inoltre uno dei principali centri editoriali del secolo, con Amsterdam e Parigi. Dal punto di vista della produzione sussiste un equilibrio sottile tra mecenatismo e impresa commerciale, un contesto in cui i musicisti potevano valersi di entrambe le fonti di supporto. Alla base di questa fioritura si pongono la stabilità

1. La prima ricostruzione della vita concertistica londinese risale al 1867 (POHL 1867). Lo studio dettagliato dell'argomento si deve a Simon McVeigh, a partire dalla sua tesi di dottorato (McVEIGH 1989, soprattutto il primo capitolo, pp. 1-60), cui segue una monografia specifica (McVEIGH 1993), per concludere con il recente McVEIGH · WOLLENBERG 2004. Presso il Goldsmiths College di Londra McVeigh ha creato inoltre la base dati *Calendar of London concerts 1750-1800*.

politica e la potenza della nazione britannica (inaugurata dalla vittoria nella Guerra di successione spagnola, 1713), il ridotto controllo dell'autorità regia sulle attività cittadine e l'egemonia culturale della classe aristocratica.²

Le prospettive di guadagno e di successo implicite in una tale situazione spiegano la cospicua affluenza di musicisti stranieri, soprattutto italiani, importatori del principale bene di consumo internazionale dell'epoca, l'opera. Ma se l'opera è il fattore di richiamo, il compositore teatrale una volta giunto a Londra si dedica in genere anche all'insegnamento (il dilettantismo è molto diffuso), pubblica musica strumentale e talvolta è persino impresario e organizzatore. Cantanti e virtuosi di strumento sono le *pop star* dell'epoca.³

Gli aspetti di modernità della seconda metà del secolo sono ancora più evidenti se confrontati con la situazione del periodo precedente in cui, soprattutto per quanto riguarda la musica strumentale, Londra rimaneva fedele a un idioma tradizionale. La storia della transizione culturale che si realizza intorno agli anni '50 e '60 può essere tracciata attraverso l'opera e la figura di tre musicisti, accomunati dall'area di formazione lombardo-piemontese. Giuseppe Sammartini (1695-1750), oboista e compositore milanese, fratello maggiore di Giovanni Battista, si trasferisce a Londra nel 1728-29. Appartenente alla generazione successiva, il torinese Felice Giardini (1716-1796), grande violinista, giunge a Londra nel 1750-51 proprio in concomitanza con la morte di Sammartini. Egli sarà al centro della vita musicale della metropoli per almeno un trentennio. Nel 1762 Johann Christian Bach (1735-1782) si stabilisce nella capitale inglese, dopo aver trascorso sette anni di fondamentale importanza a Milano (1755-1762). Giardini e Bach contribuiscono alla grande fioritura dei concerti e della musica strumentale.⁴ Le tre vicende, nel complesso, evidenziano in modo emblematico i caratteri principali della vita musicale londinese nella fase centrale del Settecento.

2. Per la storia di Londra in questo periodo si vedano RUDÉ 1971 (soprattutto il cap. 4: «Social life, the arts and entertainment», pp. 64-81) e INWOOD 1998, pp. 241-407.

3. Riguardo alla presenza italiana a Londra v. SADIE 1993. Per l'influenza dello stile italiano v. McVEIGH 1993, cap. 7: «Taste and national idioms», pp. 119-128. La diffusione internazionale della musica strumentale italiana è stata interpretata come «cultura dell'emigrazione» e «diaspora» (DAHLHAUS 1985^b, FINSCHER 1993, STROHM 2001). Queste definizioni suggeriscono un'immagine negativa degli stati italiani come luoghi di attività musicali precarie e scarsamente considerate, abbandonati quindi dalla forza-lavoro in cerca di impiego. Ma l'efficienza dell'istruzione musicale della penisola garantiva la copertura della domanda interna e anche di quella esterna: si trattava di esportazione piuttosto che di emigrazione.

4. Vanno segnalati anche Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), compositore per il King's Theatre nella stagione 1743-44, e Carlo Zuccari (1704-1792, nato a Casalmaggiore), violinista nell'orchestra dello stesso King's Theatre (ca 1760-1765) e autore di sonate per violino, tra cui i dodici brani del *True method of playing an adagio* (ZUCCARI 1762). Alla presenza di artisti residenti va aggiunta la pubblicazione dell'opera di altri compositori che non risiedettero in Inghilterra, tra i quali G. B. Sammartini, Antonio Brioschi, Melchiorre Chiesa, Francesco Zappa.

La formazione di Giuseppe Sammartini avviene a Milano, probabilmente sotto la guida del padre.⁵ Già nel 1711, a soli sedici anni, è oboista in orchestra a Novara; alcuni anni dopo lo ritroviamo a San Celso in Milano (1717) e intorno allo stesso anno un suo concerto per oboe viene incluso in una raccolta miscelanea di autori italiani pubblicata ad Amsterdam.⁶ Un altro documento dell'attività in orchestra risale al 1720 (Milano, Teatro Ducale), e nel 1724 Sammartini compone un'aria e una sinfonia per l'oratorio centone *La calunnia delusa*, musica purtroppo perduta. Una testimonianza di Quantz segnala la presenza di Sammartini a Venezia e a Milano («buon oboista») nel 1726.⁷ Da questi semplici dati documentari si ricava la figura di un professionista, strumentista di valore e compositore di buon livello. Eppure, all'età di trentatré anni Sammartini lascia Milano (per non farvi ritorno), una città in cui le occasioni di lavoro non dovevano mancargli. Egli soffriva forse la concorrenza del fratello Giovanni Battista, che cominciava a essere ben più richiesto come compositore; la capitale inglese rappresentava d'altra parte una meta ambita e un terreno fertile per musicisti di talento. Sammartini parte quindi per Bruxelles nell'estate 1728 e da lì raggiunge Londra, forse verso la fine dell'anno e comunque entro il maggio del 1729.⁸ Charles Burney ricorda così l'arrivo di Sammartini:

Gli eventi musicali più memorabili del 1723 [*sic*] furono l'arrivo dell'ammirabile Giuseppe San Martini, la cui esecuzione all'oboe e le cui composizioni furono, successivamente, celebrate quanto meritavano; e di John Clegg, non meno notevole per la sua precoce eccellenza al violino, che per la sua follia.⁹

Un musicista che fosse buon imprenditore di se stesso non si sarebbe avventurato in terra straniera senza procurarsi in anticipo dei contatti e una minima notorietà presso il pubblico del luogo di destinazione. Così Sammartini

5. Giuseppe, secondo di otto figli (Giovanni Battista è il settimo), nasce a Milano il 6 gennaio 1695 da Alexis Saint-Martin, oboista francese ivi trasferitosi entro il 1692, e da Gerolama Federici. Il certificato di battesimo (in I-Mse e I-Msl) e altri documenti relativi alla famiglia sono in INZAGHI 1975.

6. ROGER 1717. Per la presenza a Novara nel 1711 disponiamo del resoconto di due religiosi: PRINA 1711 e RUGGERO 1711.

7. QUANTZ 1755. Per l'orchestra del Teatro Ducale nel 1720: *Giustificazione della diaria spesa che importano li virtuosi instrumenti nell'orchestra* [...], I-MZg, cart. 11 (descritto in BARBLAN 1962). Dell'oratorio sopravvive il libretto (MACHIO 1724, una copia in I-Vnm e due in I-Mb). Giuseppe Sammartini fu autore, come riportato sul libretto, della quarta aria della parte prima (*Vuoi saper*), e della sinfonia d'apertura della parte seconda.

8. Il passaporto per Bruxelles fu rilasciato il 13 luglio 1728 (I-Mas, *Registri della Cancelleria dello Stato di Milano*, xxi, 43, p. 165). Il 21 maggio 1729 Sammartini venne annunciato in un giornale londinese come esecutore e compositore in un concerto alla Hickford's Room, «appena arrivato dalla Corte di Brussels» (segnalato in LASOCKI 1983, p. 887).

9. BURNEY 1789, II, p. 997 (dell'ed. 1935). Come si vede, Burney erra nella cronologia. John Hawkins, l'altro grande storico inglese, è più corretto: «Martini giunse in Inghilterra intorno al 1729» (HAWKINS 1776, p. 894).

nel 1727 ottenne la pubblicazione a Londra delle sue *12 Sonatas for two flutes, with a thorough bass*, confidando sulla commerciabilità di un'opera destinata al flauto diritto. Senonché i dilettanti in Inghilterra cominciavano in quell'epoca a preferire il flauto traverso (definito *German flute* fino agli anni '60 del secolo, poi semplicemente *flute*) e la raccolta fu ristampata tre anni più tardi (1730) come *12 Sonatas for two German flutes or violins, with a thorough bass*; l'alternativa del violino garantiva un ulteriore ampliamento del pubblico. Le *12 Sonatas* sono caratterizzate dalla prevalenza del modo maggiore e dell'impianto a tre tempi (una sola sonata è in minore, quattro sono in quattro tempi) e dalla quasi totale assenza del contrappunto in favore di una condotta omofonica. Alla semplificazione del tessuto armonico si associa la tendenza alla scansione regolare e simmetrica delle frasi. Questi stessi tratti si possono evidenziare anche in alcune composizioni manoscritte verosimilmente risalenti al periodo italiano (la collocazione cronologica si basa su queste medesime caratteristiche stilistiche), come ad esempio nel Concerto per flauto diritto in Fa conservato a Stoccolma, il brano sammartiniano oggi più conosciuto.¹⁰

L'ES. 1 mostra l'apertura del primo movimento. Il 'tutti' iniziale è composto di tre periodi regolari di otto battute (1-8, 9-16, 18-26), con una battuta di raccordo (17). Ciascuna unità è chiaramente delineata e allo stesso tempo distinta dalle altre dal punto di vista motivico, ritmico e armonico. Ritmicamente la sezione svolge un'accelerazione progressiva, dalle sincopi del primo periodo (4-6), attraverso le crome del secondo (9-16), fino alle vivaci semicrome del terzo (18-24, con un'ulteriore accelerazione interna tra la prima e la seconda frase, 18-21/22-24), mentre armonicamente il primo periodo stabilisce la tonalità con doppia cadenza a tonica (4 e 8), il secondo marca la transizione a dominante e successivo pedale (9-16), il terzo conferma il raggiungimento della dominante attraverso cadenza imperfetta e perfetta (21 e 26), passando per altri due pedali, di dominante e sottodominante (18-20 e 22-24). La scrittura è diatonica, l'armonia è ridotta alle sue funzioni sintattiche fondamentali, e l'effetto complessivo è compatto. Il ritornello si conclude con il ritorno alla tonica (56 battute in totale) ed è seguito dalla sezione mediana, di estensione doppia del ritornello, dove due passaggi a 'solo' del flauto sono separati dal 'tutti' che ripropone il motivo di apertura trasposto alla dominante. Il secondo solo, attraverso modulazioni in progressione, raggiunge la tonalità relativa minore (*re*), cui segue la ripetizione del ritornello. Il secondo tempo è una siciliana in $1\frac{2}{8}$ in *la* minore, e il concerto si conclude con un Allegro assai in $\frac{6}{8}$. Nonostante la generale prevalenza del diatonismo, la sezione modulante del primo tempo e certe arditezze del secondo (ad esempio gli intervalli melodici di quarta eccedente) sono tuttavia segno di una particolare sensibilità, che avrà sviluppo nel periodo londinese.

Nei primi anni spesi nella capitale inglese Giuseppe Sammartini si assicurò una solida fama come esecutore – il suo nome appare tra l'altro associato

10. *Concerto a più Istromenti & la Fluta di Giusep. St. Martini*, ms. in S-Sk; ed. mod. in BRINKMANN · MOHR 1984.



es. 1. Giuseppe Sammartini, *Concerto in Fa maggiore per flauto dritto, archi e basso continuo* (anni '20 del XVIII sec.), Allegro (1 tempo), bb. 1-26.

a passaggi solistici in alcune partiture di Handel.¹¹ Il milanese si dedicò probabilmente all'insegnamento del flauto, diffuso tra gli amatori, mentre l'oboe era strumento di professionisti.¹² L'eccellenza di Sammartini è testimoniata da Hawkins:

Come esecutore all'oboe, Martini fu indubbiamente il più grande che il mondo avesse conosciuto. Prima di lui il suono dello strumento era sgradevole, e, nelle mani dei musicisti più abili, aspro e graffiante; attraverso grande studio e dedizione, e per mezzo di una qualche particolare disposizione dell'ancia, egli riuscì a produrre un timbro che si avvicinava a quello della voce umana più di qualsiasi altro da noi conosciuto.¹³

Per quanto riguarda la composizione, i primi anni rappresentano un periodo di stasi (ovvero, gli editori non mostrano interesse per il lavoro del milanese). Una nuova fase compositiva è inaugurata nel 1736, quando Sammartini viene assunto alla corte di Frederick, principe di Galles, come maestro di musica della consorte Augusta.¹⁴ Sammartini doveva avere nel frattempo fatto propri

11. DEAN 1970, p. 187.

12. Le fonti sul periodo inglese di Sammartini sono soprattutto HAWKINS 1776, BURNEY 1789 e gli annunci dei concerti sui giornali inglesi. Per la ricostruzione sintetica della biografia del musicista e l'analisi della sua opera seguì sostanzialmente PREFUMO 2002, pp. 111-122.

13. HAWKINS 1776, p. 895.

14. Frederick fu 'il grande mecenate' di Sammartini (HAWKINS 1776, p. 894). L'assunzione è indicata nei libri contabili della famiglia (CHURGIN 2001^b) e confermata dalla dedica al principe delle Sonate op. 1. Sammartini mantenne il posto fino alla morte, come si legge nel necrologio pubblicato sul «Whitehall Evening Post» del 24 novembre 1750 (LANCE 1977, p. 5). Cfr. *infra* nota 18.

i modelli e gli orientamenti del pubblico londinese, i cui punti di riferimento fondamentali erano costituiti dalla lezione magistrale di Corelli nell'ambito della sonata e soprattutto del concerto grosso e, fra i contemporanei, dalle composizioni dell'epigono Geminiani e naturalmente di Handel. Le pubblicazioni di Sammartini nel periodo 1736-1750 comprendono quindi, come potremmo aspettarci, sonate a tre e a solo, e concerti grossi:

1736	op. I	12 sonate (6 a tre, 6 a solo)
1736-37	op. II (Amsterdam)	12 sonate a solo
1738	op. II	6 concerti grossi
1743	op. III	12 sonate a tre
1747	op. V	6 concerti grossi (dalle Sonate op. III)
1750 ca	op. VI	6 duetti ¹⁵

Le sei sonate a tre dell'op. I, per due flauti e basso, e quelle dell'op. III, per due violini e basso con il cembalo 'se piace', sono soprattutto in quattro movimenti (op. I) e in un numero di movimenti variabile da tre a cinque (op. III) e tradiscono il modello handeliano. Nella prima raccolta Sammartini fa ampio ricorso al contrappunto, e le sonate dell'op. III sono particolarmente arcaiche, con movimenti di danza, frequenti fugati e una scrittura che imita l'alternanza solo/tutti del concerto grosso. Il carattere concertante delle sonate dell'op. III si esprime pienamente nel riarrangiamento effettuato da Sammartini per l'op. V. Colpisce la proporzione del modo minore in queste due raccolte: sei sonate (la metà del totale) nell'op. III, e cinque concerti (su sei totali) nell'op. V. Nei Concerti grossi dell'op. II, pubblicati nel 1738, Sammartini è debitore di Geminiani, a partire dalla scelta dell'organico, ovvero il quartetto d'archi quale concertino con due violini e basso di rinforzo, sul modello dei Concerti op. III del lucchese. Queste composizioni rendono evidente il contrasto rispetto alle opere del periodo italiano. L'es. 2 è tratto dal movimento introduttivo del Concerto op. II, n. 2 in Mi minore. All'Andante nello stile solenne dell'*ouverture* francese segue un Allegro fugato dominato dal dialogo per imitazione tra le due coppie di violini (es. 3). Il concerto comprende inoltre un Andante in $1\frac{2}{8}$ nella tonalità relativa maggiore e un Minuetto conclusivo.

Dal confronto tra le composizioni più spigliate della prima gioventù con quelle del periodo inglese – dove il recupero dei procedimenti contrappuntistici e del modo minore si aggiunge all'uso espressivo e patetico del cromatismo – si comprende quanto la direzione stilistica intrapresa a Londra da Sammartini si discosti dalla serena regolarità delle composizioni del periodo milanese. Se i tratti di semplificazione presenti nel concerto di Stoccolma e nelle sonate del 1727 trovano un parallelo nel contemporaneo sviluppo della sinfonia a Milano, l'opera di Sammartini a Londra si configura come una sorta

15. Le due 'op. II' di Sammartini furono pubblicate rispettivamente ad Amsterdam e a Londra (esistono anche una terza op. II e due op. IV, ma si tratta di ristampe). La confusione nei numeri d'opera è un dato comune a molta musica settecentesca, stampata da editori di nazioni diverse secondo criteri indipendenti.

Andante staccato
[Vl I di concerto e Vl I di rinforzo]
[Vl II di concerto e Vl II di rinforzo]
[Viola]
[Basso di concerto e Basso di rinforzo]

es. 2. Giuseppe Sammartini, *Concerto grosso in Mi minore*,
op. II, n. 2 (1738), Andante staccato (1 tempo), bb. 1-8.

Allegro
[Vl I di concerto e Vl I di rinforzo]
[Vl II di concerto e Vl II di rinforzo]

es. 3. Giuseppe Sammartini, *Concerto grosso in Mi minore*,
op. II, n. 2, Allegro (11 tempo), bb. 1-11.

di virata stilistica, accostandosi a forme e generi appartenenti a una diversa tradizione compositiva. Ciò è evidente nell'adozione di un genere estraneo alla tradizione lombarda – il concerto grosso – espressione di una civiltà musicale ormai lontana dalla natura della società milanese del tempo. La scelta compiuta a Londra era d'altronde obbligata, in un contesto in cui vigeva il culto per i grandi maestri (non solo in musica ma anche in letteratura, per la quale in questo periodo si parla di 'età augustana' in riferimento ai modelli degli scrittori latini del tempo di Augusto).

L'adesione all'esempio di Corelli, Geminiani e Handel non significa tuttavia mancanza di tratti personali nell'opera di Sammartini. I commenti di Hawkins e Burney sono indicativi a questo senso:

[Sammartini] era un compositore ammirabile; e, per la musica strumentale, può essere posto a fianco di Corelli e Geminiani, senza ingiuria all'uno né all'altro. [...]

I meriti di Martini come compositore di musica d'insieme furono senza dubbio molto grandi. Aveva fertile inventiva e adottava uno stile di modulazione meno vincolato dalle regole rispetto a quello dei suoi predecessori, e che di conseguenza gli offriva più opportunità per esprimere la sua fantasia. Coloro che attribuiscono la sua deviazione da regole conosciute e stabilite alla mancanza di erudizione musicale compiono un errore grossolano; egli era pienamente in possesso dei principi dell'armonia; e le sue singolarità possono quindi essere ascritte solamente a quell'audacia e controllo di sé che sono sempre concomitanti il genio; e nella maggior parte delle licenze

che si è concesso, si può osservare che egli è in gran parte giustificato dai precetti, nonché dall'esempio, di Geminiani.¹⁶

Le composizioni di San Martini, invero, così ricche di scienza, originalità, e fuoco, cominciarono a essere notate; ma esse furono poco conosciute fino alla morte di questo musicista molto dotato.¹⁷

L'originalità di cui parlano i due storici è probabilmente legata da un lato proprio a quei caratteri lombardi che non furono inizialmente abbandonati del tutto, e dall'altro all'acceso cromatismo di certi passaggi («deviazione da regole conosciute», «singolarità») che doveva essere percepito dal pubblico come troppo audace.

Sammartini muore nel novembre 1750¹⁸ e le sue composizioni, come ricorda Burney, non hanno avuto grande diffusione fino a quel momento. La sua fortuna postuma coinciderà con gli anni dell'affermazione di Giardini.

Secondo Burney, l'arrivo di Giardini a Londra segnò l'inizio di «un'era memorabile per la musica strumentale di questo regno».¹⁹ Burney parla per esperienza diretta e i dati che ci fornisce consentono la ricostruzione di una parte delle vicende biografiche di Giardini prima della sua venuta in Inghilterra:

Felice Giardini, nativo del Piemonte, da ragazzo fu corista al Duomo in Milano, sotto Paladini, dal quale apprese il canto, il clavicembalo e la composizione; ma avendo manifestato precedentemente una predisposizione e inclinazione per il violino, fu richiamato dal padre a Torino, al fine di ricevere insegnamento per quello strumento dal famoso Somis.²⁰

La prima formazione di Giardini sarebbe quindi avvenuta proprio a Milano, ma Paladini è figura alquanto oscura.²¹ Il torinese viaggiò in diversi stati italiani, e a Napoli fu prosaicamente redarguito da Jommelli per le eccessive licenze prese nell'abbellimento dei passaggi:

[Giardini] andò a Roma da giovane a poi a Napoli dove, avendo ottenuto un posto nel ripieno dell'orchestra dell'opera, usava fiorire e variare i passaggi molto più spesso di quanto avrebbe dovuto. «Tuttavia» dice Giardi-

16. HAWKINS 1776, pp. 894-95.

17. BURNEY 1789, II, p. 1013 (dell'ed. 1935). La frase «cominciarono a essere notate» va riferita agli anni intorno al 1750.

18. «Last week died at his Royal Highness, the Prince of Wales, signior S. Martini, musick master to her Royal Highness and thought to be the finest performer on the hautboy in Europe»; articolo in «Whitehall Evening Post», 24 novembre 1750.

19. BURNEY 1789, II, p. 849 (dell'ed. 1935). «Memorabile» era stata definita anche la venuta di Sammartini (*supra* p. 335).

20. *Ibidem*, p. 895. Il «famoso Somis» è verosimilmente Giovanni Battista (1686-1763), non il fratello Lorenzo menzionato altrove da Burney come maestro di Giardini (v. McVEIGH 1989, p. 147).

21. Due individui di tal nome sono segnalati molto brevemente in CHORON · FAYOLLE 1811, *ad vocem*: «Paladini (Giuseppe), de Milan, maître de chapelle dans cette ville, a composé plusieurs oratorios, qui ont été exécutés de 1728 à 1743» e «Paladino (Giovanni), chanteur de Milan, jouissait de beaucoup de réputation vers 1710».

ni, dal quale ricevetti questo racconto, «acquisii grande reputazione tra gli ignoranti per la mia impertinenza; ma una sera, durante l'opera, Jomelli, che l'aveva composta, venne nell'orchestra e si sedette vicino a me; al ch  io decisi di offrire al Maestro di Cappella un esempio del mio gusto e delle mie abilit ; e nella sinfonia dell'aria successiva, che era in uno stile patetico, lasciai libere le mie dita e la mia fantasia; per la qual cosa fui premiato dal compositore con un violento schiaffo; che» aggiunge Giardini «fu la migliore lezione che abbia mai ricevuto da un grande maestro nella mia vita». Jomelli, dopo questo episodio, fu tuttavia molto gentile in altri modi con questo giovane e meraviglioso musicista.²²

Negli anni immediatamente precedenti il trasferimento in Inghilterra si registra la presenza di Giardini a Berlino e a Parigi. L'arrivo a Londra va collocato tra la seconda met  del 1750 (Giardini   a Parigi almeno fino all'inizio di aprile) e i primi mesi del 1751. La prima esibizione pubblica a Londra, il 27 aprile di quell'anno, fu premiata dal pubblico con un applauso «cos  forte, lungo, ed entusiastico, da non essere eguagliato da nessun altro, tranne quello concesso a Garrick».²³ La sera precedente Burney aveva assistito a un concerto di Giardini in una casa privata, dove

[...] fummo tutti ugualmente sorpresi e deliziati dalle numerose capacit  di Giardini in et  cos  giovane; quando, oltre a soli di sua propria composizione del tipo pi  brillante, ne suon  diversi di Tartini, manoscritti, a vista e a cinque o sei piedi di distanza dalle note, come se non avesse mai fatto pratica su altro. Il suono, le arcate, l'abilit , il modo aggraziato di porsi e di rapportarsi al violino, l'eseguire alcuna della mia musica, rendendola meglio di quanto l'avessi intesa io stesso o l'avessi immaginata nei momenti in cui la concep ; e infine, l'improvvisare variazioni per mezzora su un nuovo ma straordinario tipo di minuetto per il compleanno, che per caso si trovava sul cembalo – tutto ci  caus  il pi  grande stupore nell'intero pubblico, il quale non era abituato a esecutori migliori di Festing, Brown e Collet!²⁴

L'impatto di Giardini fu dovuto quindi in primo luogo alle sue eccezionali doti d'esecutore. Egli ottenne presto la guida dei concerti in Dean Street e dell'orchestra dell'opera al King's Theatre (dove instaur  un nuovo modo di suonare), nonch  l'organizzazione dei King's Concerts e dei Castle Concerts nella City. Giardini era insegnante di violino e di canto, e teneva regolari concerti a casa propria. Dopo una fase di minor rilievo tra gli ultimi anni '50 e gli anni '60, in cui si inscrivono impegni nell'ambito dell'oratorio e dell'opera, Giardini fu di nuovo sulla scena concertistica dal 1770.²⁵

22. BURNLEY 1789, II, pp. 895-896 (dell'ed. 1935).

23. *Ibidem*. Per l'individuazione della data del concerto cfr. McVEIGH 1989, pp. 149-150. David Garrick (1717-1779) fu grande attore shakespeariano dotato di un particolare talento naturalistico, nonch  impresario teatrale.

24. BURNLEY 1789, II, p. 896 (dell'ed. 1935).

25. Le fonti per queste notizie sono al solito BURNLEY 1789 e i giornali inglesi. La biografia   ricostruita in McVEIGH 1989, pp. 151-188. Giardini fu inoltre impresario per l'opera italiana nelle stagioni 1756-57 e 1763-64, con esiti mediocri (v. PRICE 1992).

Anche Sammartini aveva meravigliato il pubblico inglese con le sue qualità di oboista, dal suono «simile a voce umana». E se Sammartini aveva ottenuto un incarico a corte, analoghe funzioni ufficiali vennero svolte da Giardini in una fase più avanzata del suo soggiorno londinese, quando divenne maestro dei fratelli del re, i duchi di Gloucester e di Cumberland (dal 1767) e successivamente, proprio come Sammartini, del Principe di Galles (1782).²⁶ Sia Sammartini, sia Giardini furono compositori prevalentemente strumentali, formatisi entrambi nell'area lombardo-piemontese. Senonché il ruolo di primo piano giocato da Giardini nel modellare le caratteristiche stesse della fruizione musicale a Londra durante il terzo quarto di secolo non è paragonabile alla posizione più defilata di Sammartini nel periodo precedente. A Giardini si deve la promozione dell'istituzione del concerto pubblico e la diffusione delle nuove forme strumentali, fenomeni forse legati in misura maggiore alla forza della sua figura di virtuoso che al livello estetico delle sue composizioni.²⁷

Le pubblicazioni strumentali di Giardini a partire dal 1751 e per il quarantennio successivo comprendono una trentina di numeri d'opera. Giardini si dedica con costanza alla sonata solistica per violino e basso (op. I, IV, VI, VII, X, XVI, XIX) e in misura minore al duetto per due violini (op. II e XIII). Trii e quartetti utilizzano una varietà di forme e combinazioni, in cui il violino è sempre presente. Nelle composizioni per tre strumenti, al violino si associano di volta in volta chitarra e basso, chitarra e pianoforte, clavicembalo e violoncello (op. XVIII), viola e violoncello (op. XVII); i trii per due violini e basso (op. XXVIII) e due violini e strumento a tastiera (op. XXX) risalgono agli ultimi anni. I quartetti con clavicembalo comprendono le combinazioni con violino, viola e violoncello e quelle con due violini e violoncello (op. XXI), mentre i quartetti per soli archi sfruttano l'organico destinato a diventare modello – due violini, viola e violoncello (op. XXII, XXIII, XXIX) – ma anche quello con un violino, due viole e violoncello (op. XXIII). Altri quartetti impiegano uno strumento a fiato, come ad esempio il fagotto con due violini e basso, e l'oboe con violino, viola e violoncello (ancora op. XXIII). La produzione del torinese include infine alcune *overture*, concerti per violino, e persino sei quintetti con clavicembalo (op. XI).

In alcuni casi l'opera di Giardini introdusse nuovi generi di particolare fortuna, come la sonata per clavicembalo (o, più tardi, pianoforte) con accompagnamento di violino. Le Sonate op. III costituiscono il primo esempio a Londra

26. McVEIGH 1989, pp. 40, 169, 185-86.

27. «Giardini esercitò un'influenza considerevole sui concerti londinesi in generale. Oltre a promuovere la più moderna musica italiana, diede una spinta significativa alla prassi concertistica organizzando serie alla moda nei primi anni '50. Queste e altre simili iniziative prepararono il terreno per i concerti più regolari di Bach e Abel, e contribuirono alla crescente importanza della musica strumentale»; McVEIGH 1989, p. 14. Riguardo alla promozione della musica italiana, si legga come esempio il frontespizio di SAMMARTINI 1766, che riporta: «Approved and recommended by Sig.^r F. Giardini» (riprodotto in JENKINS · CHURGIN 1976, immagine n. 16).

Allegro

7

13

20

25

30

ES. 4. Felice Giardini, *Sonata per clavicembalo con accompagnamento di violino o flauto*,
op. III, n. 1 (1751), Allegro (1 tempo), bb. 1-35.

(tra le pubblicazioni di artisti residenti) di scrittura concertante per tastiera e violino.²⁸ Si veda l'apertura del primo brano della raccolta (es. 4): in questo Allegro i due strumenti svolgono un dialogo basato sullo scambio dell'intero periodo iniziale (violino 1-8, clavicembalo 9-16), e poi di brevi incisi (19-22). La scrittura 'obbligata' per lo strumento a tastiera è il fattore di novità (9-16, 20-35), anche se il tradizionale ruolo di basso continuo del clavicembalo nella sonata a solo è ancora presente nei passaggi in cui la melodia è condotta dal violino (1-8, 17-19).²⁹ Si noti la frequenza dei trilli e il peculiare accostamento di duine e terzine (4-7, 12-15, 30) nonché alcuni aspetti idiomatichi nella scrittura per tastiera (ad esempio l'incrocio delle mani, 23-25). La sonata accompagnata, quasi sempre in due movimenti, si concludeva spesso con un minuetto, come in questo caso e in altre tre sonate della stessa raccolta.

Considerando sia l'attività concertistica sia quella compositiva, nel complesso l'opera e la figura di Giardini rappresentavano nella Londra del tempo il partito della modernità. Per circa un decennio, tuttavia, i compositori inglesi si mantennero distanti da questi elementi di novità, per cominciare ad accostarsi alla nuova 'lingua franca' a partire dagli anni '60:

Prima del 1760 [...] il percorso degli stranieri e quello degli inglesi avevano seguito binari paralleli o persino divergenti: l'italiano verso il moderno galante, l'inglese fedele al barocco maturo o risolutamente indipendente. Ma la distintiva voce inglese veniva ora gradualmente persa con l'accettazione di musica estera nelle sale da concerto inglesi e l'imitazione dei nuovi stili, senza individualità, da parte dei compositori locali.

La musica concertistica inglese cominciò a imitare la lingua franca italiana negli anni '60 del Settecento, sia nei generi strumentali sia in quelli vocali. [...] Ma spesso l'imitazione aveva come risultato una superficiale uniformità, poiché i compositori inglesi abbracciavano i *clichés* melodici italiani con effetto stancante.³⁰

Eppure, nonostante tale cedimento nei confronti dei nuovi stili, la tendenza conservatrice rimase sempre viva nella società inglese, sostanzandosi nel culto di Handel (ancora vivente negli anni '50, ma egli stesso espressione della tradizione). Tanto è vero che la musica orchestrale di un compositore inglese come William Boyce, ad esempio, continuò ad adottare le convenzioni del concerto grosso ben oltre la morte del sassone. John Hawkins espresse questa peculiare attitudine tradizionalista nella prefazione alla *Cathedral Music* di Boyce, in cui, in una sorta di manifesto estetico, criticava la musica moderna «tutta Allegro e Prestissimo» e la sua volgare alternanza di tonica e domi-

28. GIARDINI 1751. L'importanza di questa pubblicazione è discussa in KIDD 1972, pp. 124-128. Per il genere della sonata accompagnata si vedano inoltre NEWMAN 1947, FULLER 1974 e FAREGNA 2006.

29. La sonata a solo era praticata estensivamente dallo stesso Giardini, come visto, ma con caratteristiche diverse dalla vecchia tipologia, riassumibili nell'ampiezza del ritmo armonico e nella staticità del basso, che perde funzione melodica.

30. McVEIGH 1993, pp. 124 e 139.

nante, che Handel, secondo quanto riporta Hawkins, ridicolizzava come se si trattasse di un gioco di carte in cui «ora si gioca il *re*, ora si gioca il *la*». A questi difetti Hawkins contrapponeva «il solenne e patetico Adagio, la fuga ben studiata e le dolci modulazioni delle tonalità con la terza minore».³¹ In altre parole: non Giardini, ma Sammartini.

Londra supportava quindi due culture musicali, spesso chiaramente percepite come alternative dagli stessi contemporanei e opposte l'una all'altra in modo polemico. Come esempio di questa duplicità si consideri ancora il nostro milanese e la fortuna postuma delle sue opere. Dal punto di vista editoriale Sammartini e Giardini negli anni '50 sono contemporanei. Le *Overture* op. vii e i Concerti grossi op. viii del milanese sono dati alle stampe poco dopo le Sonate op. iiii di Giardini (v. es. 4), le *Overture* e i Concerti op. x e xi appaiono nello stesso anno delle Sonate op. vi di Giardini, e lo stesso accade per le Sonate op. xiii di Sammartini e i galanti Trii per chitarra, violino e basso del torinese.

La compresenza di diversi stili e diverse attitudini recettive è dunque un dato caratteristico del mondo londinese del tempo. Dagli anni '60 tuttavia il partito della modernità cominciò a essere preminente, per lo meno nella West End, in coincidenza con l'apertura di una nuova fase della storia inglese.

Dal 1760 l'Inghilterra ha un nuovo sovrano, Giorgio iii Hannover, e riafferma la propria superiorità internazionale con la vittoria nella Guerra dei sette anni (1763), che apre a un'ulteriore fase di potere coloniale. La nazione è alla vigilia della rivoluzione industriale. Nell'ambito musicale si assiste al grande sviluppo del concerto pubblico, Bremner e Welcker cominciano l'attività editoriale nel 1762,³² e lo stile italiano moderno si configura ormai come la generale lingua franca, progressivamente accolta anche dai compositori locali. In questo contesto si colloca l'arrivo a Londra nel 1762 di Johann Christian Bach. Un adepto dell'arte italiana non poteva giungere in un momento migliore.

La formazione italiana di Bach comincia nel 1755, dopo la partenza da Berlino e la separazione dal fratello Carl Philipp Emanuel. Christian intendeva forse trasferirsi a Napoli, ma si stabilì infine a Milano alle dipendenze del conte Litta.³³ Durante gli anni milanesi Bach studiò con Padre Martini a Bologna (in gran parte per corrispondenza), scrisse musica sacra e iniziò con successo la carriera operistica. Numerose anche le commissioni di musica strumentale, sia locali sia provenienti dall'estero. Ne abbiamo testimonianza da lui stesso:

31. Traggo queste considerazioni e la citazione di Hawkins da HEARTZ 2003, pp. 904-905.

32. Tra il 1763 e il 1783 Bremner pubblicò sessanta lavori orchestrali di diversi compositori in una serie intitolata *The periodical overture*. L'impresa editoriale testimonia l'importanza che veniva attribuita alla sinfonia (con cui *overture* era sostanzialmente sinonimo). Gli autori più rappresentati furono Gossec, il Conte di Kelly, Piccinni, Johann Stamitz e Vanhal. La serie fu inaugurata con una sinfonia di Christian Bach (la G23B del catalogo Warburton 1999).

33. La datazione del viaggio italiano di Bach è stata ricostruita da SCHULZE 1983. Per le ragioni della partenza e la rete di relazioni che condusse al conte Litta si legga GÄRTNER 1989, pp. 99-107.

[...] sono ancora destinato d'andare tra pochi giorni a Casal Maggiore e Mantua per dirigere due grandi accademie strumentali, che dà la città di Milano in occasione dello passaggio che farà un questi due luoghi, la principessa di Parma. V. R. vede da ciò, che avendo dovuto fare tante sinfonie e concerti, non m'è punto mancato della fatica, avendovi di più dovuto mettere ogni applicazione avendo insieme un compositore forte, come S. Martino, che V. R. conoscerà per fama, ed assai bravo per questa sorte di musica.³⁴

[...] mi tocca a fare cotidianamente delle cose per accademia consistenti in sinfonie, concerti, cantate, etc., tanto per Germania come anche per Parigi.³⁵

La crescente fama di Bach convinse gli impresari italiani del King's Theatre, Mattei e Trombetta, a offrirgli nel 1762 l'invito a Londra per la composizione di due opere serie. Christian informò il suo maestro della partenza in una lettera del 9 giugno.³⁶ L'esperienza londinese di Bach – prolungata ben oltre il singolo anno che egli immaginava – si può riassumere in tre aspetti principali: il successo nel campo dell'opera, l'organizzazione insieme a Abel della più importante serie di concerti nella metropoli tra 1765 e il 1781, e l'impulso dato alla musica strumentale. Secondo McVeigh «non si può mettere in dubbio l'importanza dei concerti Bach-Abel per la tradizione del concerto pubblico a Londra e per la musica strumentale in genere».³⁷ La modernità di Bach riguarda quindi sia la storia delle istituzioni sia quella dei generi, e trova un parallelismo proprio con il luogo di provenienza. A Milano fioriva infatti la sinfonia, era diffuso il dilettantismo, e l'intrattenimento musicale era offerto nei concerti all'aperto del Castello Sforzesco.³⁸ A Bach il nuovo ambiente londinese offriva la possibilità di una continuità, consentendogli di riprodurre modalità e forme già esperite. Le Sinfonie op. III pubblicate a Londra e quelle pubblicate ad Amsterdam come op. VI e op. VIII sono tutte in tre movimenti e in modo maggiore (l'unica eccezione è la Sinfonia in Sol minore op. VI, n. 6) e mostrano chiaramente i tratti dello stile italiano:

[a Londra] lo stile galante italiano, maturando, sviluppò un linguaggio melodico più riconoscibile, basato su linee regolari e ben tornite. La musica elegante e soave di J. C. Bach è emblematica di questa tendenza. La sua musica dei primi anni '60 è in una certa misura di breve respiro, ma negli anni

34. Lettera a Padre Martini del 30 agosto 1760, in ALLORTO 1992, p. 128. Come si vede, Bach riconosceva il valore di Sammartini (Giovanni Battista). Alcune sinfonie manoscritte di Bach sono probabilmente databili al periodo milanese. Richard Maunder ipotizza che la Sinfonia concertante in Re maggiore pubblicata come n. 3 nel volume 31 dei *Collected Works of Johann Christian Bach* (WARBURTON 1999) risalga a circa il 1760 (la deduzione si basa sull'analisi dell'autografo).

35. Lettera a Padre Martini del 14 febbraio 1761, ALLORTO 1992, p. 129.

36. «[...] sono di partenza da Milano, andando per un'anno in Inghilterra», *ibidem*, p. 131.

37. McVEIGH 1989, p. 18.

38. Le due città erano simili per molti versi: la Londra dei *newspaper* e delle *coffee-house* si rispecchiava nella Milano dei giornali e dei caffè («Il caffè» di Verri, periodico importante per la diffusione delle idee illuministe, uscì negli anni 1764-66).

'70 Bach scriveva ormai melodie di otto battute ad ampio arco, associate con sicurezza a un substrato armonico lento. Lunghe appoggiature espressive e inflessioni cromatiche sono il marchio dell'idioma di Bach. Questo sviluppo non fu certo limitato all'Inghilterra (invero lo stile melodico 'mozartiano' di Bach esemplifica la cosmopolita lingua franca).³⁹

Regolarità fraseologica e semplificazione dell'armonia, grazia ed eleganza nella condotta melodica erano i tratti di quello stile «naturale, scorrevole e semplice» elogiato da Leopold Mozart e suggerito come modello al figlio in una lettera del 1778.⁴⁰ Il debito di Wolfgang nei confronti del 'Bach di Londra' è ben conosciuto. Come esempio basti citare le Sinfonie K 19 e K 45 in Re maggiore, modellate sull'op. III, n. 1 di Bach, nonché la rielaborazione in forma di concerto di tre sonate per tastiera di Johann Christian.⁴¹

Il nuovo stile bachiano 'italiano' o 'cosmopolita' (i due termini sono interscambiabili) trovò a Londra un terreno favorevole, già preparato da Giardini nel corso di un decennio di attività concertistica e compositiva.⁴² Le sinfonie di Bach venivano eseguite nei concerti cittadini e nei *pleasure gardens*. Non stupisce che una società in cui i luoghi d'intrattenimento venivano definiti 'giardini di piacere' fosse recettiva nei confronti di un idioma volto per costituzione al 'piacere'. Il senso del 'galante' è difatti inscritto propriamente nel suo scopo: il concetto va inteso in primo luogo come categoria della fruizione, piuttosto che stilistica, come ricordava Dahlhaus.⁴³ Il galante è la metafora musicale di un sistema di relazioni sociali, che nelle manifestazioni di gruppo si esprime nei ritrovi alla moda dei concerti cittadini e nel disimpegno dei giardini estivi, mentre nella dimensione domestica si realizza in una semplice conversazione musicale basata sullo scambio di brevi frasi di non eccessivo impegno tecnico, e quindi alla portata degli amatori: tipicamente il *gentleman* al violino o al flauto e la *lady* al clavicembalo o pianoforte. Il genere della so-

39. McVEIGH 1993, p. 138.

40. La lettera, del 13 agosto 1778, è citata in traduzione inglese in HEARTZ 2003, p. 920.

41. Hertz evidenzia la somiglianza del tema nel finale della sinfonia K 45 di Mozart con quello del finale nella sinfonia bachiana (*Ibidem*, pp. 911-913). I concerti sono i K 107 (1772), derivati dalle sonate op. V nn. 2-4 di Bach (1768).

42. Nella *Blackwell history of music in Britain* Roger Fiske intitola il paragrafo d'apertura alla storia della musica da concerto in Inghilterra dopo il 1760 come «Lo stile galante giunge a Londra». Afferma Fiske: «Lo stile galante ebbe un impatto tardivo ma più immediato in Gran Bretagna che nel resto dell'Europa Occidentale [...] Essenzialmente si trattò di una banalizzazione della musica, un alleggerimento della *texture*, un abbandono non solo del contrappunto, ma anche di linee di basso dotate di una forma e di quella polarizzazione delle parti esterne che è così caratteristica del barocco maturo» (FISKE 1990, p. 205).

43. «Lo stile galante si potrebbe forse definire – e la definizione non è affatto tautologica – come lo stile contrassegnato ovvero apprezzato dal *galant homme*. Si tratta quindi, in primo luogo, di una categoria del gusto interpretabile sociologicamente o socio-psicologicamente, e soltanto in secondo luogo di un complesso di caratteri tecnico-musicali». DAHLHAUS 1978, pp. 501-502.

ES. 5. Sopra: Johann Sebastian Bach, *Preludio*, dalla *Partita per clavicembalo n. 1 in Sib maggiore* (1726), bb. 1-3.
Sotto: Johann Christian Bach, *Sonata per clavicembalo o pianoforte con accompagnamento di violino*, op. x, n. 1 (1773), *Allegro* (1 tempo), bb. 1-6.

ES. 6. Johann Christian Bach, *Sonata per clavicembalo o pianoforte con accompagnamento di violino*, op. x, n. 1, *Allegro*, bb. 17-20.

nata accompagnata rispondeva a queste esigenze (v. ES. 4). Questa tipologia fu naturalmente praticata anche da Bach, ad esempio nelle sonate op. x del 1773. Daniel Heartz, assegnando a Bach l'epiteto di «apostolo dello stile galante» (insieme a Boccherini e Paisiello), utilizza come esempio il primo tempo della sonata accompagnata op. x, n. 1, dove Christian reimpiega il tema della prima partita per clavicembalo del padre Sebastian.⁴⁴ Il confronto con l'originale evidenzia le due diverse concezioni del discorrere in musica: Bach padre elabora, Christian ripete (ES. 5). Poche battute più avanti, il giovane Bach fa dialogare i due strumenti (ES. 6): non si tratta di una conversazione impegnativa, basata sull'argomentazione, ma di un semplice scambio. La soluzione del figlio (bb. 4-5), paragonata ai procedimenti del padre (bb. 3), è di per sé sufficiente a rendere l'entità di un sostanziale mutamento di prospettiva.

Questa dimensione del dialogo si ritrova anche nei generi orchestrali. In una sorta di omaggio alla tradizione del concerto grosso Bach compose sinfonie a doppia orchestra che, sebbene non condividano il linguaggio dell'antico genere, ne mimano la *grandeur* mediante contrapposizione di masse sonore.

44. HEARTZ 2003, p. 909.

Allegro

[Orchestra I]
[Orchestra II]

17

14

p

p

ES. 7. Johann Christian Bach, *Sinfonia a doppia orchestra in Re maggiore*,
op. XVIII, n. 3 (1781), Allegro (1 tempo), bb. 1-4, 14-26.

Ma qui, appunto, la premessa estetica e sociologica è fondamentalmente diversa. Nell'es. 7, tratto dal primo movimento della Sinfonia a doppia orchestra op. XVIII, n. 3, al tema marziale dell'inizio segue un cantabile, presentato alternativamente in dialogo dalle due compagini orchestrali (bb. 18-21, 22-25). L'accostamento tra un primo tema vigoroso e un secondo tema lirico di carattere contrastante, evidente in questo Allegro, era una caratteristica peculiare dello stile di Bach, come sottolineato da Burney:

Bach sembra essere stato il primo compositore a osservare la legge del *contrasto* come *principio*. Prima di lui il contrasto si trovava frequentemente nelle composizioni di altri; ma sembra fosse accidentale. Bach nelle sue sinfonie e altri pezzi strumentali, come nelle arie d'opera, raramente trascurava di introdurre un passaggio lento e suadente dopo uno rapido e rumoroso. Le sue sinfonie sembrano infinitamente più originali sia delle arie sia dei brani per clavicembalo. Nelle sinfonie l'armonia, l'impasto degli strumenti a fiato e la generale ricchezza e varietà degli accompagnamenti sono certamente le caratteristiche più prominenti.⁴⁵

Giustamente Burney notava l'importanza della strumentazione. Nell'opera *Orione* (1763) Bach introdusse per la prima volta i clarinetti in orchestra. Alcuni anni dopo fu Bach il primo a presentare un concerto con il nuovo affascinante strumento a tastiera: il pianoforte.⁴⁶

45. BURNLEY 1789, II, p. 866 (dell'ed. 1935).

46. Burney ricorda la prima rappresentazione di *Orione*, nella quale il pubblico fu colpito dalla «ricchezza dell'armonia, l'ingegnoso intreccio delle parti e, soprattutto, il

L'insieme delle vicende londinesi di Sammartini, Giardini e Bach copre un lungo periodo compreso tra gli anni '20 e i primi anni '80 del diciottesimo secolo. Nella riflessione storiografica recente sul 'lungo Settecento' si tende a individuare proprio l'intervallo 1720-1780 come 'era dello stile galante' (HEARTZ 2003), in contrasto con la tradizionale suddivisione del secolo in prima e seconda metà (tardo barocco/classicismo), da tempo oggetto di critica e revisione.⁴⁷ Si conviene oggi però che la periodizzazione debba tener conto dei generi e dei luoghi. A Londra l'inizio di una nuova era andrà dunque collocato tra gli anni '50 e '60 (recuperando, ironicamente, una distinzione tra primo e secondo Settecento), con lo sviluppo dei nuovi generi strumentali, intimamente connesso alla crescita dell'istituzione del concerto pubblico. Non spetta esclusivamente a Giardini e a Bach la responsabilità di un tale sviluppo, ma entrambi vi giocano un ruolo da protagonisti. Anche i contemporanei ne erano coscienti:

Proseguivamo nel nostro quieto apprezzamento delle produzioni di Corelli, Geminiani e Handel ai nostri teatri nazionali, ai concerti e ai giardini pubblici, fino all'arrivo di Giardini, Bach e Abel; che crearono presto uno scisma e, nel corso del tempo, con l'assistenza di Fischer, causarono infine una rivoluzione totale del nostro gusto musicale.⁴⁸

Con il dilagare del moderno, tuttavia, il 'tranquillo' apprezzamento di Corelli, Geminiani e Handel e dei loro epigoni non venne meno. Le pubblicazioni postume di un discepolo di questa trinità italo-tedesca come Giuseppe Sammartini ne sono un esempio. Il valore della tradizione giunse a un'esplicita presa di coscienza nel 1776. In questo stesso anno videro la luce le due opere storiche di Hawkins e Burney (il primo volume), e furono fondati i *Concerts of antient music*, il cui repertorio era incentrato sulle opere e gli oratori di Handel, ma con una rilevante componente di musica strumentale. Si trattò nientemeno, secondo William Weber, che del primo caso di costituzione di un canone musicale nel mondo occidentale.⁴⁹ Tra l'anno di fondazione dei *Concerts* e il 1790 i concerti grossi e le *overture* di Giuseppe Sammartini ebbero un numero

nuovo e riuscito uso degli strumenti a fiato: essendo questa la prima occasione in cui i clarinetti furono ammessi nell'orchestra dell'opera» (1789, II, p. 865 dell'ed. 1935). La prima apparizione del pianoforte a Londra risale al 1767, utilizzato per accompagnare una cantante, ma il concerto del 2 giugno 1768 con Bach alla tastiera costituì il primo impiego solista dello strumento. Nelle sonate op. V di Bach pubblicate in quello stesso anno (le stesse da cui Mozart ricavò i concerti K 107, v. nota 41) l'intestazione prevede per la prima volta «le Clavecin ou le Piano Forte» (GÄRTNER 1989, pp. 266-268).

47. Si è messo innanzitutto in discussione il concetto epocale di classicismo, a partire dalla fondamentale riflessione di Dahlhaus (DAHLHAUS 1978) fino a contributi più recenti (WEBSTER 2001, CHANTLER 2003). È stata quindi proposta una lettura tripartita del diciottesimo secolo, sottolineando la coerenza della fase centrale, segnata dal dominio del sistema dell'opera italiana (WEBSTER 2004).

48. BURNLEY 1789, II, p. 1015 (dell'ed. 1935); cit. in McVEIGH 1993 p. 120.

49. WEBER 1992.

totale di esecuzioni pari a quello dei concerti di Handel, e superiore a quello dei concerti di Corelli e di Geminiani.⁵⁰

Il nucleo dell'interesse e dell'originalità degli eventi musicali a Londra nella seconda metà del Settecento consiste quindi nella presenza, da un lato, di elementi di novità e modernità come la crescita dell'istituzione concertistica e lo sviluppo di uno stile caratteristicamente rivolto al pubblico (fenomeni esemplificati e riassunti nell'opera di Giardini e Bach) e, dall'altro, di un'attitudine alla conservazione e all'idolizzazione di figure esemplari, come Corelli e Handel, che diventa programmatica e si costituisce in repertorio. La figura di Giuseppe Sammartini è servita come esempio di quest'ultimo atteggiamento.

Bach muore nel 1782 e Giardini abbandona l'Inghilterra nel 1784.⁵¹ Nello stesso anno a Westminster Abbey si tiene l'imponente commemorazione di Handel organizzata dai *Concerts of antient music*. Il paesaggio musicale londinese muta, si avvia a chiusura la fase italiana in favore di quella austro-germanica, il nuovo verbo è Haydn. Ci congediamo dai nostri musicisti con le parole di Burney, che trova il modo di ricordarli tutti e tre, insieme a Giovanni Battista Sammartini, durante il soggiorno milanese del 1770:

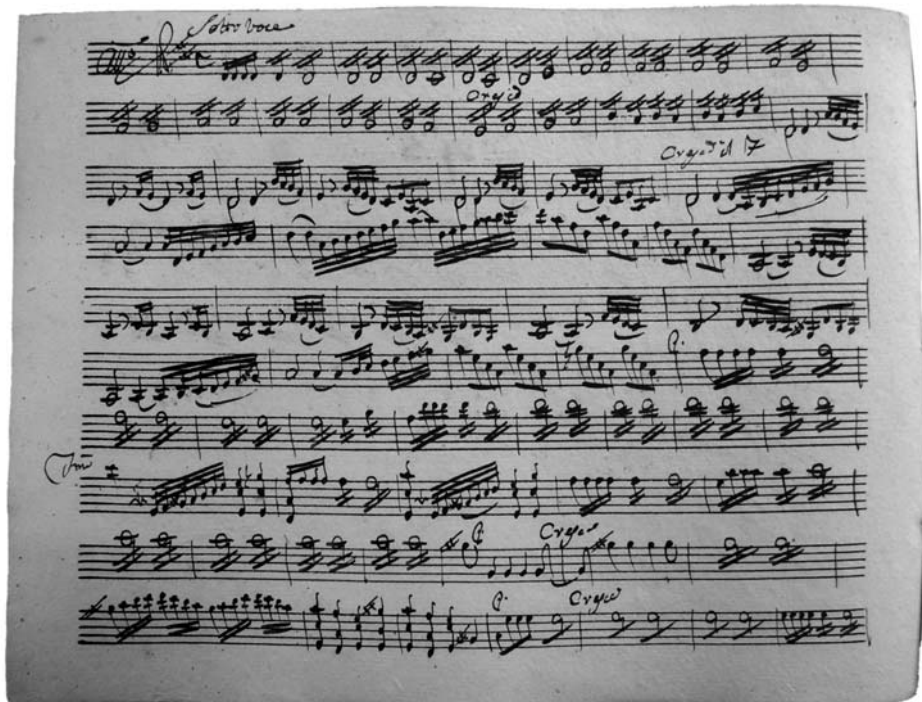
Gli organisti [del Duomo] sono due, uno di loro era M. J. Bach, prima che si recasse in Inghilterra; [...]

La musica è assai coltivata in questa grande e popolosa città. Il signor Battista San Martini è organista in due o tre chiese; il signor Giardini mi aveva procurato per lui una lettera di presentazione, e per merito suo fui accolto assai cordialmente. È fratello del famoso Martini di Londra che ci deliziò per tanto tempo con i suoi concerti per oboe e con altre sue composizioni. La musica del signor Battista San Martini di Milano è assai nota in Inghilterra.⁵²

50. Nel quindicennio considerato, le *overture* di Sammartini furono eseguite 31 volte e i concerti 50, per un totale di 81, esattamente come i concerti di Handel. I concerti di Corelli ebbero 79 esecuzioni, quelli di Geminiani 64 (vi furono anche 20 esecuzioni di opere di Corelli trascritte da Geminiani). *Ibidem*, pp. 249 e 255.

51. Vi farà breve ritorno negli anni successivi, per morire in Russia nel 1796.

52. BURNEY 1773, pp. 83-84.



Carlo Monza, Sinfonia detta La tempesta di mare,
I-Mc, Nosedà, m26.8, vl1, c. 1v.

Tempeste di mare a Milano

Sviluppi della sinfonia milanese

nella produzione di Carlo Monza

di DAVIDE VERGA

La bizzarria di una tempesta di mare a Milano parrebbe rimandare ad un arzigogolo secentesco e invece, collocata negli ultimi decenni del XVIII sec. – in un'epoca che di bufere fu teatro permanente – si rivela limpido dato di fatto musicale. La tempesta di mare che Carlo Monza scatena in una sua sinfonia è un'eco dello Sturm und Drang che altrove va ribollendo, è un frutto del sinfonismo sammartiniano infiammato dai mutamenti estetici in atto e, nel contempo, di un'ambigua permeabilità col genere tutt'altro che paludato dell'opera seria.

Trascorsi oltre vent'anni e mutato il genio del gusto, la strada strumentale tracciata da Monza liquida le sperimentazioni del sinfonismo milanese delle origini, conservandone ed esaltandone però gli aspetti più votati allo slancio drammatico: dispiegata nel fumoso «impressionismo ritmico» di cui Torre-franca si fece paladino,¹ piena di entusiasmo espressivo quanto carente di uno scheletro in grado di assicurarle una lunga esistenza, essa si sarebbe interrotta al tramonto dell'*ancien régime*. Non vi è dubbio che, forti delle risorse di una solida ed inesaurita elaborazione tematica, i fortunati maestosamente inscenati oltralpe meglio potessero dare sfogo agli ardori romantici. Eppure, soprattutto per la capacità di intonare i fermenti del proprio tempo, le 'tempeste' che squarciarono il cielo musicale della Milano di fine Settecento risuonano di burrasche vivissime cui è difficile resistere: Carlo Monza – va riconosciuto – fu un Prospero davvero sopraffino.

Nel 1770 Charles Burney, facendosi portavoce dell'opinione dei milanesi, definì Carlo Monza il miglior compositore locale «per il teatro» insieme a Melchiorre Chiesa.² Il Monzino (così Monza era soprannominato)³ fu in effetti operista di successo: tra il 1758 e il 1787 (quando la nomina a maestro di cappella del Duomo lo indusse a dedicarsi esclusivamente alla musica sacra) inanellò una ventina di titoli percorrendo i maggiori teatri d'Italia, da Torino fino a Napoli, passando per Alessandria, Milano, Venezia, Bologna e Roma. Un approccio

1. TORREFRANCA 1915, fasc. XX (1913), p. 313.

2. Scrive Burney, il 23 luglio del 1770: «A quanto si dice, pare che Chiesa e Monza siano attualmente i due migliori compositori di qui per il teatro»; BURNEY 1773 (p. 102 della trad. 1979).

3. Cfr. VERRI 1763, p. 8 (dell'ed. 1999).

alla poco nota figura del compositore milanese non può però prescindere dalla conoscenza e dalla lettura della sua produzione strumentale, e in particolare di un esiguo ma prezioso gruppo di sinfonie che lasciano intravedere alcuni sviluppi del sinfonismo milanese negli anni Sessanta e Settanta del XVIII secolo.

Da una ricerca ancora in corso emerge l'esistenza sicura di oltre venti composizioni manoscritte intitolate Sinfonia o Ouverture (o meglio «Overtureur», come più spesso si scriveva in Italia),⁴ custodite in gran parte all'interno di collezioni italiane:⁵ ben nove – il *corpus* più consistente – sono nel fondo *Nosedà*⁶ della Biblioteca del Conservatorio di Milano;⁷ altre si trovano presso la Biblioteca Civica di Bergamo,⁸ l'Accademia Virgiliana di Mantova,⁹ i Conservatori di Genova¹⁰ e di Venezia,¹¹ l'Archivio di Stato di Trento.¹²

Nel tradizionale formato oblungo, in parti staccate e talora con doppia parte per violino primo, violino secondo e basso,¹³ le sinfonie conservate a Milano appartenevano alla famiglia Visconti Borromeo (lo si desume dalla sigla «V. B.» presente su alcune delle parti): in quanto copie risalenti agli anni Settanta del Settecento,¹⁴ è probabile fossero destinate ad esecuzioni domestiche in occasione di concerti privati e accademie. Tutte in tre movimenti e in tonalità maggiori, esse richiedono un organico strumentale che prevede (come già, con regolarità, nelle sinfonie sammartiniane del cosiddetto terzo periodo)¹⁵

4. Non torno qui sulla già ampiamente comprovata interscambiabilità dei termini 'sinfonia' ed 'ouverture' (ma v. in proposito CESARI 1916 pp. 159-160); mi limito a segnalare una traccia di tale interscambiabilità presente in una composizione di Carlo Monza: le parti staccate manoscritte della *Sinfonia del signor Carlo Monza*, I-Mc, *Nosedà*, M26.11, presentano ora il titolo *Sinfonia* ora quello di *Overtureur* (quest'ultimo su una parte di violino I e su una parte di violino II).

5. Sei sinfonie di Carlo Monza si conservano inoltre in fondi stranieri: CH-EN (RISM A/II: 400.004.261), CH-Zz (RISM A/II: 400.008.364; corrispondente a I-Mc, *Nosedà*, M26.5), CH-Bü (RISM A/II: 400.006.552), CH-E (RISM A/II: 400.012.591), D-DO (RISM A/II: 450.017.748) e SK-BRnm (RISM A/II: 570.002.629; corrispondente a I-Mc, *Nosedà*, M26.7).

6. Relativamente alla storia di questa fondo v. LATERZA 1998.

7. I-Mc, *Nosedà*, M26.2 (Sinfonia), 3 (Overtureur), 5 (Overtureur), 6 (Overtureur), 7 (Overtureur), 8 (Sinfonia), 9 (Sinfonia), 10 (Overtureur), 11 (Sinfonia). Lo stesso faldone raccoglie anche alcune cantate da camera di Carlo Monza, nonché una sinfonia del fratello Gaetano (I-Mc, *Nosedà*, M26.4).

8. I-BGc, due *Sinfonie* datate 1777 (RISM A/II: 850.006.354-355).

9. I-MAav, due *Sinfonie* (RISM A/II: 850.002.185-6; la prima di esse corrispondente a I-Mc, *Nosedà*, M26.3).

10. I-Gl, N.1.7.2.Sc.16, due *Overtura a più stromenti*.

11. Sei *Sinfonie* in I-Vc, *Correr*, buste 48.8, 53.1, 108.1, 110.2, 112.1, 118.4.

12. I-TRa, un'*Overtureur*.

13. Nel caso della *Sinfonia* M26.11, le due parti di basso, pur identiche, portano una l'intestazione «Basso», l'altra «Fagotto».

14. Due sinfonie sono datate 1775 (M26.2) e 1774 (M26.11); il fatto che le altre sinfonie siano della stessa mano di quest'ultima e tutte redatte su carta con medesima filigrana (eccezione fatta per la M26.3) induce a ipotizzare una collocazione cronologica ravvicinata.

15. Cfr. CHURGIN 1984, p. xx e FERTONANI 2000, p. 873.

una coppia di oboi e una coppia di corni aggiunte agli archi. I movimenti iniziali (sempre in tempo ordinario) sono i più estesi, disegnando – pur in assenza degli usuali segni di ritornello – acerbe ma riconoscibili forme-sonata a uno o a due temi. Gli ‘andanti’ centrali, anch’essi privi di segni di ritornello, si sviluppano per lo più secondo la consueta arcata tonica-dominante-tonica; quanto ai rapidi movimenti conclusivi, di nuovo emerge, pur in miniatura, l’abbozzo di una forma-sonata, sovente ospitando ibridi richiami al rondò attraverso un ritornello scritto del tema d’apertura.

Sull’omogeneità superficiale del *corpus* di sinfonie del fondo *Nosedà* si staglia però un titolo che si distingue dagli altri: indicizzata come M26.8 è la *Sinfonia detta La tempesta di mare del signor Carlo Monza* (qui pubblicata in appendice) il cui appellativo invita a scorre le pentagrammi con un occhio particolare. Da subito vi si riscontrano in effetti *topoi* formali, melodici e ritmici già ben noti attraverso le numerose pagine strumentali e operistiche consacrate alla tempesta nel primo Settecento, ovvero in quell’epoca in cui si era codificato l’ingresso della ‘tempesta di mare’ all’interno della *nature choisie*¹⁶ degna di essere, con efficacia, dipinta dall’arte:¹⁷ ribattuti, volatine, accordi spezzati, pseudo-tremoli, bruschi contrasti dinamici solcano copiosi il primo movimento, attingendo ad un repertorio figurale ormai consolidato, dalle *tragédies-lyriques* francesi sino al *Concerto a tempesta di mare* di Lorenzo Gaetano Zavateri (1735), passando attraverso le più celebri tempeste di Vivaldi¹⁸ nonché le numerose arie di comparazione d’epoca metastasiana frementi di burrasche e mari agitati.¹⁹ E, sulla scorta di una così ampia tradizione, risulta semplice leggere la Sinfonia di Monza in termini di pittura sonora: un lungo pedale di tonica su cui borbottano i sedicesimi ribattuti di violini e viola in crescendo fino all’esplosione della tempesta (bb. 19-24), con l’entrata

16. Il rimando primo è ovviamente all’*Art poétique* di Nicolas Boileau-Despréaux, ma con lui in generale all’estetica razionalistica, soprattutto di matrice francese, che alla fine del XVII secolo e nei primi decenni di quello successivo segnò in maniera forte i tentativi di emancipazione artistica della musica strumentale; v. FERTONANI 1992, p. 3 e segg.

17. Il felice legame tra musica strumentale e tempesta fu sancito anche sul piano estetico da Jean-Baptiste Dubos: «[La musica] ha anche voluto imitare tutti i rumori che c’impressionano di più quando li sentiamo in natura. A questo scopo, la musica si serve solo degli strumenti, in cui non c’è nulla di articolato; chiamiamo comunemente tali imitazioni sinfonie. [...] La verità dell’imitazione di una sinfonia consiste nella rassomiglianza della sinfonia con il rumore che essa pretende d’imitare. C’è della verità nella sinfonia composta per imitare una tempesta, quando il canto della sinfonia, la sua armonia e il suo ritmo ci fanno sentire un rumore simile al frastuono del vento e al mugghiare delle onde che s’infrangono contro gli scogli. Tale è la sinfonia che imita una tempesta nell’opera di Alcione di Marais»; DUBOS 1719, pp. 137-138 (della trad. 1990).

18. Due sono i concerti di Antonio Vivaldi intitolati *Tempesta di mare*: quello in Fa maggiore per flauto e archi RV 433 (di cui esistono anche due precedenti versioni cameristiche: RV 98 e RV 570) e quello in Mi♭ maggiore per violino e archi RV 253, pubblicato nel *Cimento dell’armonia e dell’invenzione*; ma alla stessa tavolozza motivica attinge pure il primo movimento del Concerto per violino e archi RV 207; cfr. FERTONANI 1992, pp. 113-121.

19. Per un inventario e una lettura delle ‘arie di tempesta’ v. FERTONANI 1997.

fragorosa dei corni e l'unisono degli archi a simulare il succedersi dei tuoni e dei fulmini (le volatine discendenti di biscrome); di qui l'innalzarsi al cielo di onde maestose (bb. 25-27), e il loro ricadere tra spruzzi e pioggia torrenziale (b. 28 e segg.). Tra brevi allentamenti della tensione e l'inesausto risorgere degli impeti della burrasca, la forma prosegue conservando tuttavia una sua compostezza, e dopo l'esposizione e una breve sezione di sviluppo (bb. 19-64 e 65-79) si ha, enfaticizzata da una pausa generale in grado di catalizzare nel silenzio l'energia potenziale della tempesta, la ripresa.

Come già nelle 'tempeste' vivaldiane, al fine di creare un effetto di continuità drammatica nella rappresentazione sonora del temporale il primo movimento si lega senza interruzione al secondo (bb. 100-102)²⁰ che dipinge il placarsi dei venti, snodando in andamento cantabile una linea melodica dallo spiccato colore galante. L'accompagnamento in quartine di sedicesimi dei secondi violini suggerisce il piacevole mormorare di brezze rassicuranti (l'espedito non è nuovo: così gli arpeggi in sestine del secondo movimento della *Tempesta* di Zavateri, intitolato *Navicella in calma*; così, ancora nel 1790, le quartine di sedicesimi *con sordino* del mozartiano «Soave sia il vento»), e l'atmosfera pare dunque rischiararsi, appena inquietata dai *forte* improvvisi che punteggiano le chiuse delle due sezioni di cui il movimento si compone (bb. 12, 14, 26, 28). Similmente a tante arie di tempesta in cui la sezione intermedia apriva, su suggerimento del testo, squarci sereni prima del burrascoso inesorabile *da capo*,²¹ al movimento centrale segue infine, con il terzo tempo, un ritorno ai motivi di tempesta già uditi nell'Allegro d'apertura (bb. 3-6, 12-17, etc.), ora stagliati su di un combattivo ritmo terzinato.

Non vi è dubbio che l'operazione di applicare alla *Tempesta di mare* del Monzino gli schemi esegetici di norma impiegati nella lettura della musica descrittiva primoseptecentesca si dimostri insomma agevole e dotata di un proprio fascino; eppure vien da chiedersi se davvero sia questo il percorso ermeneutico in grado di cogliere appieno le aspirazioni estetiche ed espressive sottese alla pagina di Carlo Monza, pagina che, collocabile con evidenza nel secondo Settecento inoltrato, non sembrerebbe cronologicamente destinata ad assurgere ad esempio di mera *imitatio naturae*:

nella seconda metà del secolo – ha evidenziato Cesare Fertonani – lo sviluppo della musica strumentale rende sempre meno conveniente l'esplicito

20. Così da realizzare una sorta di continuità drammatica il primo movimento sia del Concerto RV 433 che del Concerto RV 253 di Antonio Vivaldi si chiude sulla dominante (v. FERTONANI 1992, p. 117); nella *Tempesta* di Monza il collegamento tra primo e secondo tempo è più articolato, affidando il compito di modulare alle quattro semiminime discendenti del basso, ma creando nel contempo, mediante l'appendice di tre battute (bb. 100-102), un generale effetto di *anticlimax* – lo spegnersi della tempesta – con la riproposta delle figurazioni melodiche già utilizzate per dipingere la burrasca in un diverso clima espressivo: le dinamiche con precisione indicano *mancando il piano, morendo, smorzando il piano, pp*.

21. Cfr. FERTONANI 1997, p. 74.

riferimento a soggetti extramusicali; il fenomeno della musica imitativa e descrittiva si riduce a un filone marginale, spesso irriso e piuttosto irrilevante sul piano estetico, i cui ambigui residui peraltro si colgono ancora all'inizio dell'Ottocento, quando Beethoven sentirà di dover precisare che la musica della Sesta Sinfonia è «più espressione del sentimento che pittura». ²²

E Berlioz, certo uno degli esponenti più accreditati della musica a programma, dal canto suo affermava, raccogliendo così il testimone dei mutamenti estetici che a partire dal secondo XVIII secolo avevano accompagnato la musica strumentale nel percorso di acquisizione di una piena dignità d'arte, che

la prima condizione perché [l'imitazione] possa intervenire tra i modi d'azione dell'arte musicale, senza fare nulla perdere a quello della sua nobiltà e della sua potenza, è che tale imitazione non sia quasi mai *uno scopo*, ma solamente *un mezzo*, che non la si consideri (salvo rare eccezioni) come l'idea musicale essa stessa, ma come il complemento di questa idea, a cui essa si riaggancia logicamente e naturalmente. ²³

Le perplessità d'improvviso si dipanano riandando al suggerimento celato nella testimonianza di Burney, ovvero quello di cercare il nucleo estetico ed espressivo della scrittura musicale di Monza nella sua attività di compositore teatrale e di accendere, dunque, un'indagine capace di ripercorrerne la produzione sinfonica in parallelo con quella operistica; si giunge infatti così ad una scoperta in grado di fornire la chiave di accesso ad una comprensione esatta della sua *Tempesta*: la sinfonia conservata a Milano altro non è che una versione, come pezzo autonomo, dell'Ouverture dell'opera *Oreste* di Carlo Monza e Mattia Verazi, andata in scena a Torino nel gennaio del 1766. ²⁴ E non di una normale ouverture si tratta, bensì di uno dei primi esempi di ouverture già inserita nell'azione drammatica.

Mattia Verazi, in sintonia con ideali estetici e poetici di cui Quantz e Algarotti ²⁵ si erano fatti portavoci e anticipando le sperimentazioni di Gluck e

22. FERTONANI 2005, p. 78.

23. «Revue et gazette musicale de Paris», 1 gennaio 1837 in COHEN · GÉRARD 2001, III, p. 3.

24. La partitura è conservata in I-Tf. L'orchestra del Teatro Regio era in quell'occasione composta da 19 violini, 6 viole, 2 violoncelli, 7 contrabbassi, 1 basso, 4 oboi, 4 corni da caccia, 2 fagotti e due cembali; v. I-Tac, *Coll. IX*, vol. 49, 10 febbraio 1766. L'atto d'incarico a Carlo Monza per la composizione dell'*Oreste*, dietro il compenso di 80 gigliati, si trova in I-Tac, *Ordinati*, vol. 6, c. 64. L'*Oreste*, seconda opera della stagione del Carnevale torinese, ebbe notevole successo: ventidue furono le recite (I-Tac, *Coll. IX*, vol. 49, 13 febbraio 1766; la prima si tenne il 18 gennaio del 1766) a fronte delle sedici della prima opera, l'*Alessandro nell'Indie* di Sacchini. Relativamente al cast dell'*Oreste* v. BOUQUET 1976, pp. 316-318, nonché BUTLER 2002.

25. «Sarà opportuno – afferma nel 1752 Quantz – che una Sinfonia contenga qualche connessione con il soggetto dell'Opera, od almeno con la prima scena, e che non venga terminata con un gaio minuetto, come avviene di solito»; QUANTZ 1752, p. 356 (della trad. 1992). Nel 1755 scrive Francesco Algarotti: «La sinfonia, o sia l'apertura dell'Opera composta sempre di un grave e di due allegri, è simile a quegli esordj de' mediocri scrit-

Calzabigi,²⁶ già nel 1762, nel libretto della *Sofonisba* per Traetta (e forse pure su stimolo delle esperienze condotte da quest'ultimo a Parma), aveva predisposto per l'apertura dell'opera una scena di battaglia, immaginando una pantomima da agire durante l'Ouverture. Mannheim, dove la *Sofonisba* fu messa in scena, era terreno fertile all'attecchire di influssi innovatori, tanto in ambito strumentale che in quelli teatrali e coreografici: un peculiare favore per i balli aveva aperto la via ad una colonizzazione francese,²⁷ e dal 1756 al 1764 si trovava impiegato nella città tedesca il ballerino e coreografo Etienne Lauchery, paladino del *ballet d'action* in linea con le teorie di Noverre.

Nel compilare il libretto dell'*Ifigenia in Tauride* per Ciccio De Majo (la prima si tenne a Mannheim il 5 novembre del 1764) – di cui l'*Oreste* musicato da Monza è un rifacimento – Verazi, analogamente alla *Sofonisba*, mediante un'articolata didascalia aveva lì pure predisposto una pantomima iniziale da rappresentarsi durante l'ouverture, chiamata ad inscenare la tempesta di mare e il naufragio di Oreste e Pilade sui lidi della Tauride, fino alla loro cattura – una volta placatasi la burrasca – da parte dei soldati del re Toante. La *Società dei cavalieri* che gestiva il Teatro Regio di Torino, attenta ai successi esteri e dotata insieme di una non comune apertura verso sperimentazioni drammaturgiche quali quelle che infarcivano i libretti di Verazi²⁸ nonché di una tradizionale predilezione per la componente coreutica e pantomimica,²⁹ misero in scena sia la *Sofonisba* (1764), affidandone la composizione della musica a Galuppi,

tori che si rigiran sempre sull'altezza dell'argomento, e la bassezza del proprio ingegno; e che potrebbero stare egualmente in fronte di qualsivoglia orazione. Dove la sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma, come appunto l'esordio dell'orazione; in quanto che avrebbe da preparar l'uditore a ricever quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma medesimo»; ALGAROTTI 1755, pp. 13-14. Più tardi, nel 1772, Antonio Planelli avrebbe ribadito «che la sinfonia aver dee connessione col dramma, e segnatamente colla prima scena. Così esempigrazia nell'*Alessandro nell'Indie* del Metastasio aprendosi la scena colla fuga del disfatto esercito di Poro, la sinfonia non dovrebbe contenere che un presto bellicoso [...]. Vuol dunque l'apertura avere intima connessione colla prima scena del dramma»; PLANELLI 1772, p. 73 (dell'ed. 1981). E v. pure ROUSSEAU 1768, *ad vocem* 'Ouverture'. Senza nulla togliere alla novità dell'operazione di Mattia Verazi e Carlo Monza, va pur detto che già nelle ouvertures delle opere del primo Settecento traspaiono a vari livelli – come ha bene messo in luce Reinhard Strohm – tentativi di una connessione con l'argomento del dramma; v. STROHM 1995. Rimanendo in area milanese, Carlo Vitali coglie ad esempio un collegamento drammaturgico-musicale tra il movimento d'apertura della Sinfonia dell'*Ezio* di Giovanni Battista Lampugnani e la scena di battaglia con cui si apre l'opera; v. VITALI 1983, p. xxxiii.

26. Nella celebre prefazione all'*Alceste* Gluck (e Calzabigi) dichiara: «Ho immaginato che la sinfonia debba prevenire gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi e formare, per dir così, l'argomento: che il concerto degli istrumenti abbia a regolarsi a proporzione degl'interessi e della passione».

27. Cfr. FEIST 2001, p. 79.

28. BUTLER 2002; e, più in generale, sulle sperimentazioni drammaturgiche dei libretti di Verazi v. McClymonds 1995.

29. Cfr. BOUQUET 1976, p. 180 e segg.

sia, nel 1766, l'*Ifigenia in Tauride*, ora appellata *Oreste*³⁰ e musicata appunto da Carlo Monza.

Il Monzino nel comporre la sua ouverture per l'*Oreste* (solo in un secondo momento, quindi, destinata ad una nuova vita come *Sinfonia detta La tempesta di mare*) segue dunque un preciso piano drammaturgico, e i tre movimenti di cui si compone rispondono esattamente a quanto indicato nella didascalia del libretto.

ATTO PRIMO. *Bosco sacro a Diana. Tempio della Dea su la destra. Spiaggia di mare in prospetto con dirupati scogli a sinistra. Vedesi elevata nella sommità dello scosceso sasso un'alta impenetrabil torre, che difende il lido, e scopre di lontano i legni, che vengono per approdare al medesimo.*

S'apre la scena nel cominciare della Sinfonia, la quale esprime il rumore d'un orrida tempesta, che agita, e sconvolge il mare. Comparisce da lunge una lacerata e sdruscita nave, che balzando qualche tempo incerta per l'onde, dal furor della procella è in fine trasportata a frangersi contro gli opposti scogli. Molti de' naviganti periscono; alcuni pochi si salvano sullo scoglio medesimo.

Si dissipa la tempesta.

Accorrono gli Sciti sul lido per far preda delle reliquie del naufrago naviglio. Si attacca su la spiaggia un ostinato e fiero combattimento. I naufraghi sono oppressi dal maggior numero, ed incatenati, alla riserva d'un solo, che armato di scudo e di spada dall'intera turba siegue a difendersi. Inoltrandosi così verso il bosco sacro, esce allo strepito dal tempio Ifigenia. Ammirando questa il coraggio dello straniero, comanda agli Sciti di non profanare il sacro recinto, e cessa al primo suo cenno il combattimento colla Sinfonia.³¹

La *Tempesta* di Carlo Monza non può dunque essere ricondotta ad un caso di mera *imitatio naturae*: sembra piuttosto un frutto maturo di un seme che già ad inizio Settecento oltralpe era stato gettato da Dubos laddove, proprio discutendo di una 'tempesta musicale', si era premurato di aggiungere che «in natura ci sono molti rumori in grado di produrre un grande effetto quando ci vengono fatti sentire al momento opportuno nelle scene di un dramma». ³² *La tempesta di mare* va necessariamente accostata tenendo conto del contesto in cui si colloca la sua origine, ovvero prendendo le mosse dalla sua stretta connessione con un operismo sperimentatore, in cui la componente pantomimica va acquisendo inediti rilievi, e in cui la musica sempre più tende a farsi agente di drammatizzazione.³³

30. Sulle motivazioni sottese al mutamento del titolo dell'opera v. BUTLER 2002, p. 248.

31. VERAZI 1766, p. 1. Rispetto alla versione originaria del libretto di Verazi, ovvero l'*Ifigenia in Tauride* musicata per Mannheim nel 1764 da Ciccio De Majo (Sartori 12752), le varianti della didascalia scenica sono minime e di nessun rilievo drammaturgico.

32. DUBOS 1719, p. 137 (della trad. 1990).

33. Scriveva NOVERRE nel 1760, p. 38 (dell'ed. 1980): «La musica ben fatta deve dipingere, deve parlare; la danza, nell'imitare i suoi suoni, sarà l'eco che ripeterà tutto ciò che essa articolerà. Se, al contrario, fosse muta e non dicesse nulla al danzatore, egli non potrebbe risponderle e allora ogni sentimento, ogni espressione è bandita dallo spettacolo».

Monza, nel raccogliere il suggerimento contenuto nel libretto di Verazi, trascende l'aspirazione alla pittura sonora: il piano drammaturgico diviene filo conduttore per una musica che aspira a realizzare una nuova espressività dalla forte impronta gestuale; il linguaggio ricco di contrasti ed effetti si snoda e si evolve in simbiosi con la realtà agita sulla scena e, nel contempo, innaffiato dalla *sensibilité* di una versione *sentimentale* della percezione del reale (si pensi ai viaggi di Sterne e alle *promenades* di Rousseau), può oltrepassarla consentendo alla tempesta – come poi in maniera sublime avrebbe dimostrato Gluck nella sua *Iphigénie en Tauride* – di vestire anche i panni di tempesta dell'anima,³⁴ metafora di uno stato di armonia spezzata e delle burrasche tenute in serbo dal destino. Non è un caso che alcuni elementi figurativi utilizzati nella Sinfonia siano ripresi da Monza per punteggiare la prima aria di Pilade (ES. 1), il cui testo assai significativamente recita:

Fra cento rischi e cento
m'avrai fedele a lato:
se il ciel minaccia irato,
non mi vedrai tremar.

Fiere, perigli e morte,
e folgori e tempeste,
per te, diletto Oreste,
per te potrò sfidar.³⁵

Charles De Brosses, descrivendo le arie d'opera ascoltate in Italia che «destano immagini di mare in tempesta, di vento impetuoso, di torrenti straripati, del rombo della folgore», sottolineava che «questo genere di arie a grande effetto sono quasi sempre accompagnate da strumenti a fiato, oboe, trombe e corni, di grande efficacia; soprattutto nelle arie di mare in tempesta».³⁶ Ebbene l'ouverture dell'*Oreste* di Monza non fa eccezione, ospitando oboi, corni e timpani. Nella versione conservata a Milano come *Tempesta di mare* sono assenti i timpani (il che non è difficile da spiegare vista la mutata destinazione),³⁷ ma

Sulla presenza di balli e pantomime nell'opera del secondo Settecento v. CHEGAI 1998, pp. 163-237. «Nell'ultimo trentennio del secolo – *ibidem*, p. 172 – in più occasioni si effettuarono tentativi di includere non solo danze generiche, bensì veri e propri 'pantomimi analoghi' direttamente nel narrato della vicenda operistica, in genere a fine o inizio atto, in modo da soddisfare il gusto degli spettatori, capriccioso ma prevedibile, e al contempo mantenere unità drammaturgica: brevi scenette talvolta, ma più spesso ampi episodi dotati di un loro ben affermato valore narrativo, rilevante nell'economia dell'opera»; ...vien da sé che forse la cronologia di tali sperimentazioni andrebbe in verità retrodatata di una decina d'anni.

34. Cfr. GRIVEAU 1896, p. 686, DEGRADA 1979, p. 156 e segg., nonché CUMMING 1995, p. 227.

35. Atto I, scena II: VERAZI 1766, pp. 4-5.

36. DE BROSSES 1799, p. 524 (della trad. 1973).

37. Durante la messinscena dell'*Oreste* oltre ai timpani doveva contribuire alla rappresentazione della tempesta anche una macchina per il tuono appositamente costruita: «Conto Scenario Opere Teatro Regio deve a cassa L. 43.6.8 pagate a G. Battista Crivello per aver fatto condurre il tuono con quattro soldati dell'Artiglieria a soldi 6.8 cadauno [...] per caduna delle 4 prove», I-Tac, *Coll. IX*, vol. 49, 13 febbraio 1766; «Conto Scenario Opere Teatro Regio deve a cassa L. 130 pagate al signor Carlo Mellano detto Calcina per saldo della formazione della Machina del tuono, e per l'assistenza da esso prestata nel corso della seconda opera», *ibidem*, *Coll. IX*, vol. 49, 9 marzo 1766.

[Oboi]

[Corni in re]

p

rinforzando

PILADE

Se il Ciel mi - nac - cia i - ra - to mi nac - cia i - ra - to non

p rinforzando

ff

mi ve - drai tre - mar non mi ve - drai tre -

f

f

mar non mi ve drai tre - mar.

ES. 1. Carlo Monza, *Oreste*, Atto I, scena II, aria di Pilade, bb. 91-102.

The image shows a musical score for Carlo Monza's *Oreste*, measures 100-103. The score is for a symphony in 1 tempo. It features a woodwind section (Corni in re, Timpani) and a piano section. The piano part is marked with *mf* and *p* dynamics. The score ends with the instruction "Segue subito l'Andante".

ES. 2. Carlo Monza, *Oreste*, sinfonia (1 tempo), bb. 100-103.

permangono i fiati, per quanto, oltre ai corni (come già nell'*Oreste*), qui anche gli oboi tacciono nel movimento centrale, con un conseguente venir meno delle note d'armonia che ad essi erano affidate nella versione operistica.³⁸ Una variante di maggiore rilievo si riscontra piuttosto nella sezione conclusiva del primo movimento, là dove si realizza il collegamento senza soluzione di continuità all'*Andante* centrale: le due ultime battute modulanti della versione contenuta nella partitura dell'*Oreste* (ES. 2) vengono concentrate nella trascrizione milanese in un'unica battuta (con conseguente lieve riadattamento del tracciato musicale attraverso la diminuzione di alcuni valori; v. le bb. 101-102 del primo movimento), a dimostrazione che la misura supplementare presente nella pagina dell'*Oreste* era percepita quale dilatazione funzionale alla pantomima scenica e dunque ora, nell'ottica della nuova versione strumentale autonoma, cassabile in quanto zeppa.

Del tutto inalterato rimane comunque nelle due versioni il colore orchestrale chiamato a rappresentare l'infuriare della tempesta. Come ricorda Fertonani, già nella produzione primosettecentesca

le immagini pittoriche e naturalistiche introdotte dalle arie di comparazione sarebbero in buona misura responsabili della crescente importanza assunta nel corso degli anni dall'elemento orchestrale, in quanto stimoli a un'invenzione incline a valorizzare le possibilità evocative insite nella varietà timbrica degli strumenti.³⁹

Ancor più nella pagina di Monza, sorta in un miracoloso crocevia estetico animato da pantomima, 'sensibilità' e sperimentazioni drammaturgiche, il fenomeno naturale è miccia che accende un vorticoso e audace dettato compositivo, pronto ad infiammarsi di aspirazioni retoriche, espressive e gestuali, tra *climax* e *anticlimax*, tra contrasti ed effetti timbrici.

38. Altre varianti di scarso rilievo si hanno nella parte della viola, più povera e più spesso col basso nella versione conservata a Milano che non nella forma originaria.

39. FERTONANI 1997, p. 71.

Se certo il caso della *Tempesta di mare* si offre come cartina di tornasole nel rivelare la convinta apertura di Monza nei confronti di un siffatto linguaggio strumentale, viene da chiedersi se non sia legittimo estendere la medesima lente interpretativa anche al resto della sua produzione sinfonica. Benché talora gli schemi storiografici abbiano messo in atto ricostruzioni della nascita e dello sviluppo della sinfonia proprio individuando uno dei principali punti di svolta nel suo distaccarsi ed emanciparsi dall'ouverture e, più in generale, dalla scrittura operistiche, pare invece opportuno ribadire (almeno nell'analisi degli sviluppi tardosettecenteschi del genere sinfonico) il dato di fatto di un'ambigua permeabilità intercorrente tra la musica per il teatro e quella strumentale, sottoposte del resto ai medesimi mutamenti del clima estetico.⁴⁰

Già Gluck aveva utilizzato come movimento di apertura dell'ouverture de *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747) il primo tempo di una sinfonia sammartiniana (la J-c 44, non a caso una delle sinfonie di Sammartini più ricche di teatrali contrasti dinamici) e ancora Johann Christian Bach avrebbe invece, viceversa, pubblicato senza alcuna variante l'Overture del suo *Lucio Silla* (1775) nelle vesti di sinfonia autonoma all'interno dell'opera 18 (1781). Ma, per rimanere nell'area milanese, la versatilità di ouvertures operistiche percepite come pezzi dotati di una potenziale vita esecutiva indipendente dall'opera d'origine si ravvisa ad esempio nelle non poche sinfonie di Lampugnani sopravvissute sia all'interno delle partiture teatrali che in forma staccata,⁴¹ nonché nella stessa produzione di Carlo Monza, nella quale – già ad una prima ricognizione – oltre alla *Tempesta* sopravvivono come autonome sinfonie almeno le ouvertures del *Sesostri, re d'Egitto* (1759) e del *Caio Mario* (1777).⁴²

A questa sorta di permeabilità funzionale, che fa sì che il medesimo brano possa essere eseguito senza varianti sostanziali in contesti diversi, si affianca alla base un'ancora più significativa permeabilità di scrittura: ed è suggestivo riscontrare nella Sinfonia in Re maggiore di Carlo Monza conservata a Milano con la collocazione M26.9 – anch'essa qui in appendice – un ultimo movimento del tutto simile al primo della *Tempesta di mare* / Overture dell'*Oreste*; o ancora una sostanziale affinità tra l'Andante della *Tempesta* e quello della Sinfonia milanese M26.10 (Es. 3), in cui si ritrova non solo una netta parentela della linea melodica, ma soprattutto un analogo effetto timbrico ed espressivo affidato ai secondi violini (erano le brezze del mare rasserenato), benché ora non più espresso in quartine di trentaduesimi, bensì, come accadeva per la *Navicella in calma* di Zavateri, in sestine di semicrome.

Avendo, almeno in parte, sgomberato il campo da obiezioni metodologiche, pare dunque legittimo e proficuo estendere lo sguardo ermeneutico plasmato

40. Riguardo all'influenza dell'ouverture operistica sul genere della sinfonia rimando a CHURGIN 1984, pp. XXII-XXIII.

41. Si tratta delle ouvertures dell'*Ezio*, della *Didone abbandonata*, della *Semiramide* e dell'*Arsace*; v. VITALI 1983, p. XXXVII.

42. L'ouverture del *Sesostri* è in CH-Bü (RISM A/II: 400.006.552), quella del *Caio Mario* in I-BGc (RISM A/II: 850.006.355).

The image shows a musical score for a piece titled "Andante". The tempo is indicated by the word "Andante" at the top left. The time signature is 2/4. The score is written for four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (alto and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The piece is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and quarter notes, often grouped with slurs and fingerings. There are also some triplet markings (3) and accents (^) over notes.

ES. 3. Carlo Monza, *Sinfonia* (I-Mc, Nosedà, M26.10), II tempo, bb. 1-8.

ES. 4. Carlo Monza, *Sinfonia* (I-Mc, Nosedà, m26.6), 1 tempo, bb. 1-3.

Andante

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of four staves: two treble staves (top two) and two bass staves (bottom two). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'f' (forte). The first two staves have a complex melodic line with many slurs and ties. The last two staves have a simpler, more rhythmic line. There are various musical notations including slurs, ties, and accents.

ES. 5. Carlo Monza, *Sinfonia* (I-Mc, Nosedà, M26.3), II tempo, bb. 1-7.

ES. 6. Carlo Monza, *Sinfonia* (I-Mc, Noseda, M26.6), 1 tempo, bb. 46-56.

a partire dalla *Tempesta di mare* al resto della produzione sinfonica del Monzino, pronti a riconoscere il pulsare, a varia misura di intensità, delle medesime aspirazioni espressive a prescindere dalla funzione originaria della pagina strumentale.⁴³ Spesso, a mo' di sipario che si leva, i primi movimenti delle sinfonie di Monza si aprono con alcune battute introduttive (*v.* l'esordio della Sinfonia M26.9, riprodotta in appendice, nonché l'ES. 4), e poi, dopo la testa del tema, quasi sempre perentorio come d'uso nelle ouvertures operistiche, si dipana un susseguirsi di contrasti dinamici, talora ravvicinati sino al parossismo (ES. 5), non disdegnando un utilizzo dei fiati in veste solistica nel dialogo con gli archi (ES. 6) o l'improvvisa irruzione di segmenti in unisono dell'intera compagine dal forte impatto espressivo. Le dinamiche sono dettagliate, dal *pp* al *ff*, e sovente si indulge ai sedicesimi ribattuti degli archi con teatrali effetti di tremolo.

Gli abbozzi di forma-sonata dei primi movimenti, in cui non di rado le brevi sezioni di sviluppo danno vita a percorsi di grande inventiva coloristica, paiono talora rivendicare una disinvolta flessibilità quasi in funzione

43. Già il Cesari, del resto, aveva evidenziato la sostanziale versatilità del repertorio sinfonico milanese: «La stessa sinfonia udita nei piccoli circoli di dame e cavalieri poteva benissimo apparire in pubblico, far concorrenza al Concerto grosso, prendere insomma lo stesso aspetto di grandezza pomposa con cui era solita ricevere gli applausi sotto le volte del teatro. Il tempio, alla sua volta, le apriva le porte sotto entrambe le apparenze. Sulle cantorie, in veste dimessa, rivaleggiava con la Sonata da chiesa; aveva meno pretese del Concerto; mentre nelle solennità maggiori, accresciuta degli strumenti secondari, serviva benissimo d'introduzione alle Cantate ed alla ufficiatura liturgica. Era, del resto, nelle consuetudini del Settecento la possibilità delle trasformazioni più inaspettate. Fra musica da teatro, da camera, da concerto, gli scambi succedevano frequenti»; CESARI 1916, pp. 155-156.

di un sotterraneo piano drammaturgico: l'Allegro d'apertura della già citata Sinfonia in Re magg. m26.9 a partire dalla sezione di sviluppo (b. 72), già in pianissimo, trascolora in *anticlimax* e accarezza languide seste napoletane fino a sospendersi sulla dominante così da sfociare, senza soluzione di continuità, in una sorta di antro sonoro bucolico. L'Andante è infatti una deliziosa pastorale, in cui i traversieri (qui al posto degli oboi) prima si alternano agli archi nel cullare la melodia e poi, dopo un'ombrosa sezione in minore, ad essi si sommano, realizzando una pienezza timbrica di squisita luminosità; e di nuovo, a conclusione del movimento lento, l'appendice di quattro battute va a sospendersi sulla dominante preludendo all'accendersi di un Allegro conclusivo che – già lo si è detto – altro non è che una nuova versione della 'tempesta': esplodono tuoni e fulmini, la burrasca imperversa, gli oboi intervengono quasi a dar voce a lamenti impauriti (bb. 30-33), ed infine, teatralissimo, si apre un varco il suggello dello *smorzando* col placarsi dei venti.

L'esito è quello di pagine sinfoniche dotate di un'inedita forza espressiva, in cui, armonizzando il convergere di gestualità pantomimiche, degustazioni timbriche, consistenti apporti retorici, la musica strumentale tende sovente a farsi dramma; e talora, come accadeva nelle esperienze più aggiornate del panorama operistico, l'esigenza drammatica condiziona il dettato compositivo, realizzando equilibri precari con gli schemi di una forma-sonata necessariamente flessibile. Già Gaetano Cesari aveva colto come

nello stesso istante in cui il melodramma metastasiano e l'opera buffa salgono sulla scena, la letteratura sinfonica si arricchisce e si individualizza. I compositori, tanto facili a passare dal genere serio al buffo e che, nella grande maggioranza de' casi, si sentono tanto bene in vena a lavorare per il teatro come per le sale e salotti da concerto, trasportano in questi il soffio animatore di quello. Così la sinfonia offre un'immagine, ridotta in proporzione, ma non meno vera, della vita d'allora: un'immagine proiettata nello specchio della pura musica strumentale attraverso quello più ampio della scena lirica metastasiana e della buffa.⁴⁴

Carlo Monza era ritenuto negli anni Sessanta-Settanta del Settecento uno dei migliori compositori milanesi per il teatro, e ciò, insieme alla versatilità, testimoniata dalle fonti, delle sue pagine sinfoniche spensieratamente trasferibili dal contesto operistico a quello dei concerti strumentali, è un elemento che, lungi dallo sminuirne l'interesse, piuttosto lo accresce.

Sottesa agli approdi espressivi solcati da Monza non si può del resto non riconoscere la lezione di Giovanni Battista Sammartini che già aveva costruito il proprio stile sinfonico accogliendo «l'influsso del cosiddetto 'nuovo stile' napoletano» (si ricordi la sua collaborazione, nel 1753, con Nicolò Jommelli per la cantata *La Reggia dei fati*): nei movimenti veloci

44. CESARI 1916, p. 171; e ancora: «Tant'è vero che la linfa dell'espressione lirica sinfonica proviene dal terreno stesso onde l'opera s'alimenta, che fra le musiche asservite alla parola e quelle da essa dipendenti corre, durante il Settecento, un certo storico parallelismo, determinato evidentemente dalla unicità delle cause» (*ibidem*, pp. 170-171).



es. 7. Carlo Monza, *Overture* (I-Mc, Noseda, M26.3), 1 tempo, bb. 47-50.

es. 8. G. B. Sammartini, *Sinfonia* J-c 26, 1 tempo, bb. 22-28.

l'arguzia e la vivacità inesausta dell'ardore ritmico – scrive Barblan – sembrano aver potenziato, in campo sinfonico, l'allegria pungente tipica dell'opera buffa partenopea. [...] I continui cambiamenti ritmici che diventeranno la caratteristica inconfondibile della personalità stilistica e artistica del «capricciosissimo» Sanmartini dei tempi vivaci, ci appaiono come tesi a rievocare e a sollecitare un “comico” gesto scenico; quasi che l'arguzia dei motivi e la spiritosa angolosità degli sviluppi, e la sfaccettatura della dinamica alternantisi nel secco chiaroscuro del *forte* e del *piano*, volessero suggerire alla fantasia dell'ascoltatore il rapido concretarsi di fuggevoli macchiette del teatro comico disegnate strumentalmente.⁴⁵

Per quasi ogni tratto figurale delle pagine sinfoniche *monzesi* è possibile trovare il germe corrispondente nella produzione sammartiniana: basti il contrappunto tra violini primi e secondi nello sviluppo dell'Allegro iniziale della *Overture* M26.3 (es. 7) che pare una ripresa solo lievemente variata delle battute 25-28 dell'Allegro assai della Sinfonia J-c 26 (es. 8); basti il rinvenimento

45. BARBLAN 1962, p. 649.

[illegible]

ES. 9. G. B. Sammartini, *Sinfonia* J-C 44, 1 tempo, bb. 21-31.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' features five staves. The top staff is for Oboe, the second for Corni in E-flat major, the third for Violin, the fourth for Viola, and the fifth for Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Oboe and Corni parts play a simple harmonic accompaniment. The Violin part has a melodic line with some grace notes. The Viola and Bass parts provide a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

ES. 10. G. B. Sammartini, *Sinfonia* J-c 26, I tempo, bb. 1-5.

nelle pagine di Sammartini di tavolozze di ‘tempesta’, con estenuanti chiari-
scuri dinamici alternati ad unisoni perentori (ES. 9), il ricorso a figure dal forte
impatto gestuali (le scalette ascendenti e discendenti delle battute 22-23 della
Sinfonia J-C 26; v. ES. 8), o le *climax* di alcune sezioni introduttive in cui sul
pedale di tonica, in una progressiva concitazione del ribattuto degli archi, si
approda attraverso figurazioni ascendenti all’esplosione tematica: le quattro
battute d’esordio della Sinfonia J-C 26 (ES. 10) contengono *in nuce* la più enfati-

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Oboe, Corni in re, and Piano. The Oboe part has a melodic line with dynamics [p], [mf], and [f], marked with a first ending 'a 2'. The Corni part provides harmonic support with dynamics [mf] and [f]. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a dynamic crescendo from *p* to *f*. The second system continues these parts, with the Piano part showing a dynamic change from *p* to *mf* and the Oboe part having another first ending 'a 2'.

ES. 11. Carlo Monza, *Overture* (I-Mc, Nosedà, M26.3), III tempo, bb. 88-112.

ca *climax* che, mutate le aspirazioni espressive, Carlo Monza avrebbe disposto lungo diciassette battute ad apertura della sua *Tempesta*. Non diversamente l'influenza pervasiva di moduli compositivi quale la sovrapposizione di ritmo sincopato e reiterate quartine ondegianti di semicrome (es. 9, bb. 27-30) avrebbero dato a Monza il destro per costruire *crescendo* di grande effetto come quelli delle battute 58-61 e 92-96 della *Tempesta di mare* (e non è forse un caso che lo stesso espediente sia poi stato utilizzato da Gluck nell'*Ouverture dell'Iphigénie en Aulide*, pagina divenuta celebre per il suo peculiare carattere drammatico).

Proprio la realizzazione di efficacissimi *crescendo* e *diminuendo*, con l'indicazione sovente assai precisa delle variazioni dinamiche (*crescendo*, *rinforzando il forte*, *smorzando il piano*, etc.) in una gamma che va dal *pp* al *ff*, pare uno dei tratti di maggiore novità nelle pagine di Monza; tanto più che tali *crescendo* sono nella gran parte dei casi già concepiti in senso moderno, affiancando alle indicazioni di dinamica segnate in partitura una precisa scrittura in cui il graduale modificarsi dell'intensità viene ottenuto e regolato attraverso progressive combinazioni di timbri e strumenti o ispessimenti dell'intreccio delle

Tempo giusto

[Oboi]

[Corno in mi bem.]

pp *rinf. a poco a poco*

p *rinf. il forte a poco a poco*

[*pp*] [*rinf. a poco a poco*] [*p*] *rinf. a poco a poco*

[*pp*] [*rinf. a poco a poco*] [*pp*] [*rinf. a poco a poco*] [*pp*] [*rinf. a poco a poco*]

TOANTE

Sudditi, a-mici, sacer-doti... ognuno parti, m'abbandonò!

La fiamma intanto minacciosa s'avanza.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ES. 12. Carlo Monza, *Oreste*, atto III, scena XI, bb. 27-35.

parti (v. bb. 58-61 del primo movimento della *Tempesta di mare*; nonché M26.3, III tempo, bb. 88-112: ES. 11).

E a conferma di come questo tratto peculiare della scrittura di Carlo Monza attraversi tanto le sue pagine puramente strumentali quanto quelle operistiche, segnalando così l'esistenza di una comune esigenza estetica ed espressiva di fondo, basti un esempio tratto dallo splendido recitativo accompagnato con cui si conclude l'*Oreste* (ES. 12).

Ancor più del chiaro emergere nelle pagine di Monza di un'attenzione all'individualità dei timbri (l'uso sapiente dei traversieri, passi concertanti degli oboi, etc.), è proprio il suo costante e pianificato indulgere a *crescendo* (e, in minor grado, *diminuendo*) dalla forte carica drammatica ad avvicinarne ina-

[Flauti]
[Oboi]
a 2
p [Fagotti]
a 2
[Corni in re]
p
cresc.
f
più f
ff
p
cresc.
f
più f
ff
p
cresc.
f
più f
ff
p
cresc.
f
più f
ff

es. 13. Johann Stamitz, *Sinfonia* op. 5, n. 2, 1 tempo, bb. 114-123.

spettatamente la scrittura a quella dei cosiddetti *Mannheimer*. Sono numerose le pagine di Holzbauer e Stamitz in cui si riscontrano analoghe modalità di elaborazione delle variazioni dinamiche, con *climax* che si sviluppano su estesi pedali agitati da ribattuti con effetti di tremolo e dalla ripetizione ostinata dei medesimi elementi figurali ritmici in un percorso di progressivo ispessimento strumentale (es. 13). Certo è possibile che Monza avesse avuto modo di ascoltare musica dei *Mannheimer*; e senza dubbio non poté non assistere nel 1759 alla fortunatissima messinscena milanese dell'*Alessandro nell'Indie* di Holzbauer il cui terzo movimento dell'Overture si apre proprio realizzando uno di quei *crescendo* su pedale in Monza tanto ricorrenti (es. 14).

Tuttavia, nel ricercare le motivazioni di tali analogie, più plausibile dell'ipotesi di una diretta influenza dei *Mannheimer* sulla produzione di Carlo Monza pare la probabilità di una fonte comune a cui tanto il Monzino quanto i sinfonisti di Mannheim avrebbero attinto in origine, raccogliendo materia prima da declinare poi secondo le nuove mode espressive: mi riferisco ovviamente alla sinfonia sammartiniana. Già si è accennato a come buona parte di questi elementi fossero *in nuce* già presenti nelle pagine di Sammartini, dall'uso teatrale delle dinamiche alla costruzione di *crescendo* ad effetto;⁴⁶ oltre a Gluck, J. C. Bach, Holzbauer, Cannabich si erano recati a Milano:⁴⁷ è innegabile che, in

46. Cfr. già TORREFRANCA 1915, fasc. xx (1915), pp. 300-301.

47. Gluck fu a Milano dal 1737 al 1745, J. C. Bach dal 1757 al 1762. Holzbauer vi si recò una prima volta nel 1744 (sarebbe rientrato a Vienna nel 1746) e di nuovo nel 1759, quando fu messo in scena al Ducale il suo *Alessandro nell'Indie*. Cannabich giunse a Mi-

The musical score is for the third movement of Ignaz Holzbauer's *Alessandro nell'Indie*. It is in 2/4 time, key of B major. The score includes parts for Oboe and Corni in re, as well as a full string and woodwind section. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is marked with various dynamics and crescendos, indicating a dynamic range from piano to fortissimo.

ES. 14. Ignaz Holzbauer, *Alessandro nell'Indie*, Sinfonia, III tempo, bb. 1-28.

varia misura, le sinfonie di Mannheim dovettero sgorgare anche sotto l'influsso di stimoli d'ascendenza lombarda. Monza era figlio di questi stessi stimoli: in un clima estetico non così dissimile (Milano era città illuminista e austriaca) gli approdi non potevano non essere in parte analoghi; e, dunque, si spiega pure il fatto che alla *Tempesta di mare* del Monzino sembrino attagliarsi perfettamente le parole di Christian Daniel Schubart là dove, discutendo della musica dei *Mannheimer*, scrive: «Il suo forte è un tuono, il suo crescendo una cataratta, il suo diminuendo un flutto cristallino che sciaborda in lontananza, il suo piano un soffio primaverile». ⁴⁸ È evidente che lo Sturm und Drang circolante nel clima estetico del secondo Settecento declinato nel sinfonismo di Monza – poco incline, come in genere la musica italiana post-galante, alla elaborazione tematica – non potesse dar vita alle monumentali forme rappresentative d'oltralpe, ⁴⁹ ma davvero gli audaci frutti espressivi della scrittura del

lano nel 1754, rimanendovi sino alla fine del 1756. Cfr. FEIST 2001, pp. 29-31 e FERTONANI 2000, p. 862.

48. SCHUBART 1806, p. 130.

Monzino paiono una volta di più rafforzare l'ipotesi che un primo borbottare delle tempeste prossime a deflagrare col nuovo secolo si fosse avuto anche all'ombra del Duomo di Milano, sotto l'aura di Sammartini: all'affermazione di Burney secondo il quale a Mannheim «ebbero origine il *Crescendo* e il *Diminuendo*, e si scoprì che il *Piano*, che era stato usato quasi sempre come un'eco, così come il *Forte* sono colori musicali con le loro sfumature al pari del rosso o dell'azzurro nella pittura»⁵⁰ è doveroso aggiungere che negli stessi anni altrove ci si muoveva, pur con altro temperamento, nella stessa direzione. E se le sinfonie dei *Mannheimer* lasciavano presagire una futura esaltazione della musica pura, senza dubbio le 'tempeste monzesi' vincevano invece nell'afflato drammatico: ancorate a una drammaturgia finesettecentesca, inesorabilmente destinata ad essere banalizzata e spazzata via dalla nuova era, eppure preziosa in quanto nerbo di realizzazioni sinfoniche la cui gestualità espressiva spicca proprio per il suo essere frutto di una stretta unione di linguaggio strumentale e teatrale. Anche accostando il genere del quartetto d'archi, Monza avrebbe fatto ricorso a titoli apparentemente descrittivi (*La caccia*, *Gli amanti rivali*, *Divertimento notturno*, *La fucina di Vulcano*, *Opera in musica*, *Il giuocatore*):⁵¹ di nuovo, vien da credere, non pittura sonora, ma segnale di un'aspirazione della musica a farsi motore di drammaturgia.

N.B. Le due sinfonie di Carlo Monza proposte nelle pagine che seguono hanno finalità esemplificativa e, benché editate a partire dalle fonti, non accolgono gli apparati che richiederebbe un'edizione critica. Negli interventi di aggiornamento, integrazione e correzione ci si è attenuti ai criteri generali adottati nella collana 'Archivio della Sinfonia' Milanese edita dal 2008 da Ricordi.

49. Basti pensare alla complessa costruzione del movimento conclusivo, sottotitolato *La tempesta del mare*, della *Sinfonia a 10*, op. 4 n. 3, di Ignaz Holzbauer (1769).

50. BURNEY 1773, p. 39 (della trad. 1986).

51. BOGGIO 2004, pp. 42-43. Di tali quartetti, conservati nel *Fondo musiche* dell'Archivio dell'Isola Bella, è mia intenzione occuparmi prossimamente in maniera approfondita; segnalo intanto che l'*incipit* del quartetto intitolato *La caccia* è assai simile a quello del terzo movimento de *La tempesta di mare*.

CARLO MONZA
Sinfonia detta La tempesta di Mare

I-Mc, Nosedà, m26.8

Allegro

Oboi

Corni
in re

Violini
I
II

Viola

Bassi

sottovoce

sottovoce

sottovoce

sottovoce

sottovoce

5

9

[p]

[p]

p

p

LA TEMPESTA DI MARE

73

17

22 a 2

cresc.

ff

f

[p] cresc. il forte

[p cresc.]

[p] cresc. il forte

[p] cresc. il forte

p cresc.

p cresc.

27

8

a 2

32

p

37

a 2

[p cresc.]

[ff]

rinf.

[cresc.]

[ff]

[cresc.]

[ff]

[cresc.]

[ff]

[p]

[p]

LA TEMPESTA DI MARE

41

p [cresc.]

[*p* cresc.]

[cresc.]

cresc.

[cresc.]

[cresc.]

45

a 2

49

ff

ff

ff

52

56

a 2

p

p

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc. il forte*

60

rinf. *[ff]*

rinf. *[ff]*

[f] *[ff]*

[f] *[ff]*

f *[ff]*

f *[ff]*

LA TEMPESTA DI MARE

64

a 2

pp

pp

p

f

f p

f p

cresc.

cresc.

cresc.

68

rinf.

rinf.

8

8

8

8

72

ff

p

ff

[p]

ff

p

ff

p

ff

p

ff

p

76 *ff* *a 2*

81

86 *[p cresc.]* *f* *[p cresc.]* *f* *[p cresc.]* *f* *[p cresc.]* *f* *[p cresc.]* *f*

LA TEMPESTA DI MARE

90

[p]

p

p

p

p

94

p cresc.

[cresc.]

[cresc.]

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

ff

ff

ff

98

[morendo]

morendo

[morendo]

[morendo]

smorzando il piano

CARLO MONZA

Andante

Violin I (VI) and Violin II (Vle) parts are shown. The Violin I part begins with a *p* dynamic. The Viola (Vle) and Bass (Bs) parts also begin with a *p* dynamic. The Bass part includes a *[p]* dynamic marking. The tempo is marked Andante.

Continuation of the musical score for measures 4, 5, and 6. The Violin I part features a melodic line with a trill in measure 5. The Violin II part continues with a rhythmic pattern. The Viola and Bass parts provide harmonic support.

Continuation of the musical score for measures 7, 8, and 9. The Violin I part has a melodic line with a trill in measure 9. The Violin II part continues with a rhythmic pattern. The Viola and Bass parts provide harmonic support.

Continuation of the musical score for measures 10, 11, and 12. The Violin I part has a melodic line with a trill in measure 12. The Violin II part continues with a rhythmic pattern. The Viola and Bass parts provide harmonic support. The score ends with a *f* dynamic marking.

LA TEMPESTA DI MARE

13

Measures 13-15 of the musical score. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 14 features a forte (*f*) dynamic. Measure 15 returns to piano (*p*). The score is written for four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violin staff has a continuous eighth-note accompaniment. The Bass staff has a simple harmonic line. The Cello/Double Bass staff has a simple harmonic line.

16

Measures 16-18 of the musical score. Measure 16 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 17 features a forte (*f*) dynamic. Measure 18 returns to piano (*p*). The score is written for four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violin staff has a continuous eighth-note accompaniment. The Bass staff has a simple harmonic line. The Cello/Double Bass staff has a simple harmonic line.

19

Measures 19-21 of the musical score. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 20 features a forte (*f*) dynamic. Measure 21 returns to piano (*p*). The score is written for four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violin staff has a continuous eighth-note accompaniment. The Bass staff has a simple harmonic line. The Cello/Double Bass staff has a simple harmonic line.

22

Measures 22-24 of the musical score. Measure 22 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 features a forte (*f*) dynamic. Measure 24 returns to piano (*p*). The score is written for four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violin staff has a continuous eighth-note accompaniment. The Bass staff has a simple harmonic line. The Cello/Double Bass staff has a simple harmonic line.

CARLO MONZA

25

25

26

27

p

f

f

p

[p]

f

[p]

28

28

29

30

f

p

f

p

f

[p]

f

[p]

31

31

32

33

34

34

35

36

LA TEMPESTA DI MARE

Allegro assai

Ob

Cr

I

II

Vle

Bs

5

9

f

p

f

p

f

p

14

18

23

a 2

386

LA TEMPESTA DI MARE

27

31

35

I-Mc, *Nosedá*, m26.8I-Mc, *Nosedá*, m26.8

388

SINFONIA IN RE MAGGIORE

18

23

29

p

f

a 2

f

p

f

p

f

35

41

a 2

[p]

47

SINFONIA IN RE MAGGIORE

Musical score for Symphony in D Major, measures 53 to 63. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked *f* (forte). The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system (measures 53-57) features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and strings, and a prominent brass section. The second system (measures 58-62) continues the intricate patterns, with a focus on the woodwinds and strings. The third system (measures 63-67) concludes the passage with a final chord and a rest for the brass section.

69

a 2

[p]

pp

[pp]

p

76

pp

p

83

pp

pp

p

SINFONIA IN RE MAGGIORE

Andante

Con traversier

Fl

1

VI

II

Vle

Bs

pp

pp

[pp]

[pp]

10

19

29

Soli

[p]

10

19

29

Soli

[p]

CARLO MONZA

[illegible]

SINFONIA IN RE MAGGIORE

Allegro

Ob

Cr

I
VI

II

Vla

Bs

pp

pp

pp

pp

5

f

p

f

p

f

p

10

f

[*rinf.*]

f

rinf.

f

rinf.

f

[*rinf.*]

CARLO MONZA

15

ff

ff

ff

ff

ff

ff

19

ff

a 2

ff

p

ff

p

[p]

[p]

[p]

23

p

f

[p]

[f]

p

f

p

f

p

[f]

p

f

SINFONIA IN RE MAGGIORE

27 *Soli*
ff [*p*] *dolce*

31 *f* *a 2*

36 *a 2* *p* [*cresc.*]

p [*cresc.*]
p [*cresc.*]
[p] [*cresc.*]
[p] [*cresc.*]

This musical score is for Carlo Monza and spans measures 40 to 48. It is written for a piano and voice. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is organized into three systems, each with five staves. The first two staves of each system are for the voice, and the remaining three are for the piano. Measure 40 begins with a vocal line featuring a long note with a fermata, marked 'a 2'. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. In measure 44, the vocal line has a rest, and the piano part continues with similar arpeggiated figures. Measure 48 features a vocal line with a long note and a fermata, also marked 'a 2', while the piano part continues with its arpeggiated accompaniment.

SINFONIA IN RE MAGGIORE

52

56

a 2

60

CARLO MONZA

64

64

a 2

68

68

a 2

72

72

8

p

p

[*p*]

[*p*]

SINFONIA IN RE MAGGIORE

77

81

85

401

88

a 2

94

99

a 2

mf *smorzando* *p*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARCHIVI E BIBLIOTECHE

A-GÖ	Göttweig, Göttweig, Benediktinerstift Göttweig, Musikarchiv
A-Sd	Salzburg, Dom-Musikarchiv
A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek
A-Wn	—, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
A-WIL	Wilhering, Zisterzienserstift, Bibliothek und Musikarchiv
AUS-NLwm	Nedlands, Wigmore Music Library, University of Western Australia
AUS-Sml	Sidney, Music Branch Library, University of Sydney
B-Bc	Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
B-Br	—, Bibliothèque Royale Albert 1. ^{er}
CDN-E	Edmonton, University of Alberta
CDN-Tu	Toronto, University of Toronto, Edward Johnson Music Library
CH-BEB	Bern, Burgerbibliothek
CH-BEL	—, Schweizerische Landesbibliothek
CH-Bü	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel
CH-E	Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek
CH-EN	Engelberg, Kloster, Musikbibliothek
CH-Zz	Zürich, Zentralbibliothek
CZ-Bm	Brno, Moravské zemské muzeum, oddelení dejin hudby
CZ-K	Český Krumlov, Statní oblastní archiv v Treboni
CZ-Pak	Praha, Archiv Pražského hradu: Knihovna metropolitní kapituly
CZ-Pk	—, Konservatoř v Praze, hudební archiv
CZ-Pnm	—, Národní muzeum, Muzeum České hudby, hudební archiv
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
D-DI	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibl.
D-DO	Donauessingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibl. (in D-KA)
D-DS	Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
D-KA	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung
D-LCH	Lich, Fürstlich Solms-Lich'sche Bibliothek
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-MEII	Meiningen, Thüringisches Staatsarchiv
D-MS	Schwarzach am Main, Abtei, Bibliothek
D-MT	Metten, Abtei Metten, Bibliothek
D-RH	Rheda, Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek Rheda
D-ROu	Rostock, Universitätsbibliothek, Fachgebiet Musik
D-SWI	Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern

D-WD	Wiesentheid, Musiksamml. des Grafen von Schönborn-Wiesentheid
D-WEIs	Weilheim in Oberbayern, Stadtmuseum
DK-Kk	København, Det kongelige Bibliotek Slotsholmen
DK-Km	—, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius samlings, Bibliotek
DK-Sa	Sorø, Sorø Akademi, Biblioteket
E-Mn	Madrid, Biblioteca Nacional
F-AG	Agen, Archives départementales
F-BO	Bordeaux, Bibliothèque municipale
F-CECm	Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale
F-CH	Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé
F-Pa	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
F-Pc	—, Bibliothèque du Conservatoire (in F-Pn)
F-Pn	—, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
F-TLc	Toulouse, Bibliothèque du Conservatoire
F-V	Versailles, Bibliothèque municipale
GB-Ckc	Cambridge, Rowe Music Library, King's College
GB-Cu	Cambridge, University Library
GB-CDp	Cardiff, Public Libraries, Central Library
GB-DU	Dundee, Public Libraries
GB-En	Edinburgh, National Library of Scotland
GB-Er	—, Reid Music Library of the University of Edinburgh
GB-Ge	Glasgow, Euing Music Library
GB-Gm	—, Mitchell Library
GB-Gu	—, Glasgow University Library
GB-Lam	London, Royal Academy of Music, Library
GB-Lbl	—, The British Library
GB-Lcm	—, Royal College of Music
GB-Lk	—, King's Music Library (in GB-Lbl)
GB-LVu	Liverpool, Liverpool University, Music Department
GB-Ob	Oxford, Bodleian Library
GB-Oc	—, Coke Collection
GB-Ooc	—, Oriel College Library
GB-T	Tenbury Wells, St. Michael's College Library (In: GB-Ob)
I-AN	Ancona, Biblioteca Comunale Luciano Benincasa
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Bsf	—, Biblioteca S. Francesco (Convento Frati Minori Conventuali)
I-BORM	Borgomanero, Marazza
I-BGc	Bergamo, Civica Biblioteca, Archivi Storici Angelo Mai
I-BRs	Brescia, Seminario Vescovile Diocasano, Archivio Musicale
I-CMbc	Casale Monferrato, Biblioteca Civica e Archivio Storico
I-CMGd	Casalmaggiore, Duomo, Archivio
I-Gl	Genova, Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Biblioteca
I-IBborromeo	Isola Bella, Biblioteca privata Borromeo
I-Ma	Milano, Biblioteca Ambrosiana
I-Mas	—, Archivio di Stato
I-Mb	—, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mc	—, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Biblioteca

I-Md	—, Capitolo Metropolitano, Biblioteca e Archivio
I-Mfd	—, Veneranda Fabbrica del Duomo, Biblioteca
I-Mse	—, Archivio parrocchiale, chiesa di Sant'Eufemia
I-Msl	—, Archivio parrocchiale, San Lorenzo Maggiore
I-Mt	—, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico
I-MAav	Mantova, Accademia Naz. Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti
I-MC	Montecassino, Monumento Nazionale di Montecassino, Biblioteca
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense
I-MZg	Monza, Archivio del Collegio della Guastalla
I-Nc	Napoli, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca
I-Nn	—, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
I-Pca	Padova, Biblioteca Antoniana con Archivio Musicale
I-PAc	Parma, Biblioteca Nazionale Palatina (Conservatorio Arrigo Boito)
I-Rsc	Roma, Conservatorio di Santa Cecilia, Bibl. Musicale Governativa
I-RVE	Rovereto, Biblioteca Civica Girolamo Tartarotti
I-SAsa	Savona, Monastero della Santissima Annunziata, Biblioteca
I-Tac	Torino, Archivio Storico Civico
I-Tf	—, Accademia Filarmonica, Archivio
I-TRa	Trento, Archivio di Stato
I-UDricardi	Udine, Biblioteca privata Federico Ricardi di Netro
I-Vc	Venezia, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Biblioteca
I-Vgc	—, Istituto di Lettere, Musica e Teatro (Fondazione Giorgio Cini)
I-Vlevi	—, Fondazione Ugo e Olga Levi, Biblioteca
I-Vnm	—, Biblioteca Nazionale Marciana
I-Vqs	—, Fondazione Querini-Stampalia, Biblioteca
I-VÉc	Verona, Biblioteca Civica
NL-At	Amsterdam, Toonkunst-Bibliotheek
NL-AN	Amerongen, Archief van het Kasteel der Graven Bentinck
NL-Dha	Den Haag, Koninklijk Huisarchief
NL-DHgm	—, Gemeentemuseum
NL-DHk	—, Koninklijke Bibliotheek
PL-KRZ	Krzeszów Kamiennogórski, Opactwo SS. Benedyktynek
RUS-Mrg	Moskva, Rossijskaja Gosudarstvennaja biblioteka
S-A	Arvika, Ingesunds musikhögskola
S-HÄ	Härnösand, Länsmuseet-Murberget
S-HO	Höör, Biblioteket
S-L	Lund, Universitetsbiblioteket
S-Skma	Stockholm, Statens musikbibliotek
S-Sk	—, Kungliga Biblioteket
S-SK	Skara, Stifts- och landsbiblioteket
S-Uu	Uppsala, Universitetsbiblioteket
S-VX	Växjö, Landsbiblioteket i Växjö
SK-BRnm	Bratislava, National Museum
US-AAu	Ann Arbor, University of Michigan, Music Library
US-Bp	Boston, Boston Public Library, Music Department
US-Bum	—, Boston University, Music Library
US-BEm	Berkeley, University of California, Music Library

US-BLa	Bloomington, Indiana University, Archives of Traditional Music
US-Cn	Chicago, Newberry Library
US-CAe	Cambridge, Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library
US-CHum	Charlottesville, University of Virginia, Music Library
US-Hw	Hartford, Trinity College, Watkinson Library
US-IO	Iowa City, University of Iowa, Music Library
US-LAuc	Los Angeles, University of California
US-NH	New Haven, Yale University, Music Library
US-NYp	New York, New York Public Library at Lincoln Center
US-OB	Oberlin, Oberlin College, Mary M. Vail Library
US-PHu	Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries
US-PRu	Princeton, Princeton University Library
US-PRV	Provo, Brigham Young University
US-R	Rochester, Sibley Music Library, Eastman School of Music
US-STum	Stanford, Stanford University, Music Library
US-Wc	Washington DC, Library of Congress, Music Division

TESTI CITATI

HOOGHE 1692

Romeyn de Hooghe, *Relation du voyage de sa majesté britannique en Hollande*, The Hague: Arnout Leers, 1692.

CORONELLI 1706

Vincenzo Maria Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra*, Venezia: G. B. Tramontin, 1706.

PRINA 1711

Girolamo Antonio Prina, *Il trionfo di S. Gaudenzio primo vescovo e protettore dell'inclita città di Novara nel solennissimo glorioso trasporto del sacro adorabile suo corpo seguito alli 14 giugno dell'anno 1711*, Milano: Malatesta, 1711.

RUGGERO 1711

Francesco Girolamo Ruggero, *Dichiarazione della eccellente seguita musica in Novara con l'intervento de primi virtuosi d'Itaglia nell'occasione del famoso trasporto del sacro corpo di S. Gaudenzio primo vescovo e protettore di detta città*, Vercelli: Gilardone, 1711.

FESCH 1716

Willem de Fesch, *VI duetti a due violini ... Opera prima*, Amsterdam: J. Roger, [1716].

ROGER 1717

Concerti a cinque con violini, oboè, violetta, violoncello e basso continuo del [sic] signori G. Valentini, A. Vivaldi, T. Albinoni, F. M. Veracini, G. St. Martin, A. Marcelllo, G. Rampin, A. Predieri, Amsterdam: Roger, 1717.

FESCH 1718

Willem de Fesch, *VI concerti ... Opera seconda*, Amsterdam: Jeanne Roger, [1718].

DUBOS 1719

Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Paris: Chez Jean Mariette, 1719; trad. it. *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di Enrico Fubini, Milano: Guerini, 1990.

FESCH 1719

Willem de Fesch, *VI concerts*, Amsterdam: Jeanne Roger, [1719].

MACHIO 1724

Giacomo Machio, *La calunnia delusa · Oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno, taumaturgo della Boemia, da recitarsi nella regia ed imperiale cappella di Santa Maria della Scala nell'ultimo giorno del dì lui ottavario che corre il dì 23 di maggio*, Milano: Malatesta, 1724.

FESCH 1725

Willem de Fesch, *XII sonate ... Opera quarta*, Amsterdam: [s.e., 1725].

VIVALDI 1725

Antonio Vivaldi, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione ... Opera ottava*, Amsterdam: Michel-Charles le Cène, 1725.

MONTESQUIEU 1728

Lettres de monsieur de Montesquieu a divers amis d'Italie avec des notes de l'editeur [Ms. 1728], A Leide: chez P. H. Jacqueau, 1767; trad. it. Charles-Louis de Secondat barone di Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di Giovanni Macchia e Massimo Colasanti, Bari: Laterza, 1971; ²1990.

ZANI 1729

Andrea Zani, *Sei sinfonie da camera ... Opera seconda*, Casalmaggiore: Bottegone, 1729.

FESCH 1732

Willem de Fesch, *VI concerti ... Opera quinta*, Amsterdam: Michel-Charles le Cène, [ca 1732].

LEENBERG 1734

Axel Daniel Leenberg, *Preface to en Svensk drama*, Stockholm: Peter Jöransson, 1734.

TEMANZA 1735

Andrea Temanza, *Idee harmoniose a tre ... Opera prima*, Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel, [ca 1735].

TEMANZA 1736

Andrea Temanza, *XII sinfonie a quattro stromenti ... Opera seconda*, Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel, [ca 1736].

GALLO 1738

Alberto Gallo, *Sinfonie ... Opera seconda*, Parigi: Boivin, Le Clerc, [ca 1738].

LATUADA 1738

Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli, raccolta ed ordinata da Serviliano Latuada sacerdote milanese*, 5 voll., Milano: nella Regio-ducal corte, a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, 1737-1738; rist. anast. Milano: La Vita Felice, 1995-1998.

SOLNITZ 1738

Anton Wilhelm Solnitz, *VI sonates à deux flûtes traversieres sans basse*, Amsterdam: Michel-Charles le Cène, [ca 1738].

TEMANZA 1738

Andrea Temanza, *XII sonate a tre ... Opera terza*, Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel, [ca 1738].

GALLO 1740

Alberto Gallo, *Sinfonie ... Opera prima*, Parigi: Boivin, Le Clerc, [ca 1740].

SCHEIBE 1740

Johann Adolph Scheibe, «Der Critische Musicus», II (1740).

SOLNITZ 1740^a

Anton Wilhelm Solnitz, *XII sinfonie a quattro stromenti ... Opus 1*, Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel, No. 68, [ca 1740].

SOLNITZ 1740^b

Anton Wilhelm Solnitz, *Divertissement pour deux cors de chasse et [=ou?] clarinettes ... Oeuvre 2*, Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel, [ca 1740].

SAMMARTINI 1744

Six sonatas for two violins and a thorough bass composed by Sigr Giov. Battista St Marti-no principal composer in Milan · Opera Prima, London: John Simpson, 1744.

BRIOSCHI 1745

Sonata a quattro stromenti, due violini, alto viola e basso del signor Antonio Brioschi, ope-ra seconda, Paris: Maupetit, M^{me} Boivin, Vernadé, M^{lle} Castagnery, Lyon, Brotonne (gravé par M^{lle} Bertin), [1745].

SOLNITZ 1745

Anton Wilhelm Solnitz, *VI sinfonie ... Opera terza*, Leiden: F. E. Fischer, [ca 1745].

BOIVIN 1750

Sei sonate a tre con due flauti traversieri e basso di differenti autori, Paris: M^{me} Boivin, [ca 1750].

SOLNITZ 1750

Anton Wilhelm Solnitz, *Six sonatas for two violins with a thorough bass*, London: John Walsh, [1750].

GIARDINI 1751

[Felice Gardini], *Sei sonate di cembalo con violino o flauto traverso*, London: Cox, 1751.

SOLNITZ 1751

Anton Wilhelm Solnitz, *Six sonatas for two german flutes or violins with a bass ... Ope-ra seconda*, London: John Walsh, [1751].

QUANTZ 1752

Johann Joachim Quantzes, *Königl. Preußischen Kammermusicus, Versuch einer An-weisung die Flöte traversiere zu spielen mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exem-peln erläuteten*, Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752; trad. it. *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso accompagnato da molteplici indicazioni per il miglioramento del buon gusto nella pratica musicale, ed illustrato con vari esempi*, a cura di Luca Ripanti, Milano: Rugginenti, 1992; ²2004.

JOMMELLI 1753

Six sonatas for two German flutes or violinns with a thorough bass for the harpsicord or violoncello compos'd by sigr. Nicolo Jommelli, London: J. Walsh, [1753].

ALGAROTTI 1755

Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia: [G. Pasquali], 1755; rist. anast. *Saggio sopra l'Opera in musica · Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Lucca: LIM, 1989.

QUANTZ 1755

Johann Joachim Quantz, *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen*, in Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historish-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin: Schützens Wittwe, 1755, I, pp. 197-250.

VERNADÉ 1755

Sei ouvertures a più stromenti, composte da varri autori, 1° dell sig.^r Andrei, 2° dell sig.^r Galinberti, 3° dell sig.^r Jommelli, 4° dell sig.^r Martini. 5° dell sig.^r Peretz. 6° dell sig.^r Rossetti · *Opera quarta*, Paris: Vernadé, [1755].

HAFFNER 1758

Raccolta musicale contenente vi sonate per il cembalo solo d'altretanti celebri compositori italiani messi nell'ordine alfabetico co' loro nomi e titoli · Opera III^{za}, Norimberga: Haffner, 1758.

NOVERRE 1760

Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon: Chez Aimé Delaroché, 1760; trad. it. *Lettere sulla danza*, a cura di Alberto Testa, Roma: Di Giacomo editore, 1980.

SAMMARTINI 1760

Sonate a tre stromenti di Giambatista Sanmartino milanese dedicate a Sua Altezza Reale, Don Filippo, infante di Spagna, duca di Parma, Milano: [s.e.], 1760.

HUMMEL 1761

Six favourite overtures in six parts, for two violins, two french-horns, a tenor and bass · Composed by different authors ..., London: Hummel, 1761.

ZUCCARI 1762

Carlo Zuccari, *The true method of playing an adagio made easy by twelve examples ... adapted for ... the ... violin*, London: Bremner, 1762.

VERRI 1763

Pietro Verri, *Cronaca di Cola de li Picirilli* [ms. in I-Mcom]; ed. mod. Id., *Cronaca di Cola de li Picirilli*, a cura di Salvatore Sammarco, Milano: all'Insegna del Biscione, 1951; altra ed. Milano: Palazzo Sormani, 1999 (I quaderni di Palazzo Sormani, 22).

GROSLEY 1764

[Pierre Jean Grosley], *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les italiens*, 3 voll., Londres: Jean Nourse, 1764.

ROESER 1764

Valentin Roeser, *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, Paris: Le Menu, [1764]; rist. Genève: Minkoff, 1972.

BREITKOPF 1765

Catalogo delle sinfonie che si trovano in manoscritto nella officina musica di Giovanni Gottlob Immanuel Breitkopf in Lipsia, [Lipsia: Breitkopf], 1762-1765; 16 supplementi (1766-1787); rist. anast. *The Breitkopf thematic catalogue · The six parts and sixteen supplements 1762-1787*, a cura di Barry S. Brook, New York: Dover Publishing, 1966.

SAMMARTINI 1766

An overture and two grand concertos composed by Sig.^r Gio. Battista St. Martini of Milan, London: Bremner, 1766.

VERAZI 1766

Mattia Verazi, *Oreste · Dramma per musica da rappresentarsi nel regio teatro di Torino nel carnovale del 1766*, Torino: Stamperia Reale, 1766.

SAHLSTEDT 1767

Abraham Sahlstedt, *Äreminne öfwer Hofintendanten Kongl. Capellmästaren Johan Hel-mich Roman*, Stockholm, 1767.

ROUSSEAU 1768

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.

STERNE 1768

Laurence Sterne, *A sentimental journey through France and Italy by mr. Yorick*, 2 voll., London: T. Becket and P. A. De Hondt, 1768; Id., *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, traduzione di Didimo Chierico [Ugo Foscolo], Firenze: Molini, Landi e comp., 1813; Id., *Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia*, Milano: Mondadori, 1932; ²1942; ³1952; ⁴1970.

SACCHI 1770

Giovenale Sacchi, *Della divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia · Dissertazioni III*, Milano: s.e., 1770.

PLANELLI 1772

Dell'opera in musica · Trattato del cav. Aⁿtonio Planelli dell'ordine gerosolimitano, Napoli: Donato Campo, 1772; ed. moderna a cura di Francesco Degrada, Fiesole: Discanto, 1981.

BURNEY 1773

Charles Burney, *The present state of music in France and Italy or the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a 'General history of music'*, London: T. Becket & Co., 1771; II ed. ampliata London: Becket et al., 1773; ed. mod. sulla II ed. *Burney's musical tours in Europe*, 2 voll. a cura di Percy A. Scholes, London: Oxford University press, 1959; trad. it. dell'ed. 1959, I: *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino: EDT, 1979. II: *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, Torino: EDT, 1986.

LA GALLERIA 1775

La galleria delle stelle · Almanacco per l'anno 1775, Milano: Gaetano Motta, 1775.

HAWKINS 1776

John Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, 5 voll., London: Payne, 1776.

MANCINI 1777

Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Milano: Giuseppe Galeazzi, 1777.

ROBBIO 1778

Carlo Benvenuto Robbio di San Raffaele, *Lettere due sopra l'arte del suono*, Vicenza: Veronese, 1778.

LA BORDE 1780

Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris: PhD, Pierres, 1780.

VERRI 1781

Pietro Verri, *Discorsi del conte Pietro Verri dell'Institut delle Scienze di Bologna sull'indole del piacere e del dolore, sulla felicità, e sulla economia politica, riveduti ed accresciuti dall'autore*, Milano: Giuseppe Marelli, 1781; ed. mod. Id., *Del piacere e del dolore ed altri scritti di filosofia ed economia*, a cura di Renzo De Felice, Milano: Feltrinelli, 1964.

BURNEY 1789

Charles Burney, *A general history of music from the earliest ages to the present period*, 4 voll., London: Becket, Robson, Robinson, 1776-1789; Id., *A general history of music · From the earliest ages to the present period (1789)*, ed. mod. in 2 voll. cura di Frank Mercer (consultata) London: Foulis, 1935; rist. New York: Dover, 1957.

SERVITORE 1791

Il servitore di piazza ad uso di commercio, Milano: Astolfi, 1791.

GERBER 1792

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig: Breitkopf, 1790-1792.

GOETHE 1795

Johann Wolfgang von Goethe, *Literarisches Sansculottismus*, «Horen», v (1795), ed. mod. in *Goethes Sämtliche Werke · Jubiläums-Ausgabe*, 40 voll., Berlino: Cotta, 1902-1907, xxxvi, p. 140 e segg.; rist. anast. dell'ed. 1902-1907 Berna: Lang, 1969.

GALEAZZI 1796

Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, 2 voll., Roma: Pilucchi Cracas e Puccinelli, 1791 e 1796.

DE BROSSES 1799

Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie ...*, 3 voll., A Paris, chez Ponthieu, An VII [1799]; ed. mod. *Lettres familières sur l'Italie*, 2 voll., a cura di Yvonne Bezard, Paris, Fermin-Didot, 1931; trad. it. (sull'ed. 1931) *Viaggio in Italia: lettere familiari*, 3 voll. a cura di Glauco Natoli, Milano: Parenti, 1957; Id., *Viaggio in Italia · Lettere familiari*, trad. di Bruno Schacherl con una prefaz. di Carlo Levi, Bari: Laterza, 1973, ²1992.

GERVASONI 1800

Carlo Gervasoni, *La scuola della musica*, Piacenza: Orcesi, 1800.

SCHUBART 1806

Christian Daniel Friedrich Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: De-gen, 1806.

CHORON · FAYOLLE 1811

Alexandre E. Choron, François J. M. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris: Valade-Lenormant, 1810-1811.

GERVASONI 1812

Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma: Blanchon, 1812.

CARPANI 1812

Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn di Giuseppe Carpani*. Milano: Candido Bucinelli, 1812; 11 ed. riveduta e accresciuta dall'autore id., *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova: Tipografia della Minerva, 1823.

HOFFMAN 1830

Carl Julius Adolph Hoffman, *Die Tonkünstler Schlesiens · Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830: enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über beförderer und Liebhaber der Tonkunst*, Breslau: in Kommission bei G. P. Aderholz, 1830.

ROMANI 1830

Giovanni Romani, *Memorie degli uomini illustri di Casalmaggiore*, in Id., *Storia di Casalmaggiore dell'abate Giovanni Romani*, 10 voll., Casalmaggiore: F.^{lli} Bizzarri, 1828-1830; x (1830), pp. 483-492.

CASTIL-BLAZE 1843

Castil-Blaze, Actéon, G. Paer, E. Vivier, «La France musicale», 14 mai 1843, pp. 163-164.

CZERNY 1848

Carl Czerny, *School of practical composition*, Op. 600, traduzione di John Bishop; London: Cocks and Co., 1848.

BASEVI 1859

Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tofani, 1859.

FÉTIS 1865

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris: Firmin-Didot, 2^a 1860-1865.

POHL 1867

Carl Ferdinand Pohl, *Mozart und Haydn in London*, 2 voll., Vienna: Carl Gerold's Sohn, 1867; rist. anast. New York: Da Capo, 1970.

ISRAEL 1876

Karl Israel, *Frankfurter Concert-Chronic von 1721-1780*, Frankfurt: C. F. Peters, 1876.

MENDEL 1883

Hermann Mendel, *August Reissmann, Musikalisches Conversations-Lexikon*, 12 voll., Berlin: Robert Oppenheim, 1870-1883.

ROSSI 1884

Francesco Maria Rossi, *Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876*, Milano: Tipografia S. Giuseppe, 1884.

VALDRIGHI 1884

Luigi Francesco Valdrighi, *Nomocheliurgografia antica e moderna, ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato di Modena*, Modena: Soc. Tipografica, 1884; rist. anast. Bologna: Forni, 1967.

VISTRAND 1894

Gustaf Wilhelm Vistrand, *Smålands nation i Uppsala · Biografiska och genealogiska anteckningar: 1637-1844*, Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri, 1894.

GRIVEAU 1896

Maurice Griveau, *L'interprétation artistique de l'Orage*, «Rivista musicale italiana», III (1896), pp. 684-699.

BENVENUTI 1900

Clavicembalisti italiani del Settecento · Diciotto sonate, ed. riveduta e diteggiata da Giacomo Benvenuti, Milano: Ricordi, 1900.

EITNER 1904

Robert Eitner, *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 voll., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900-1904.

RIEMANN 1906

Giovanni Battista Sammartini, *Sonata a tre, Op. 1, Nr. 3*, a cura di Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906 (Collegium musicum, 28).

BRENET 1907

Michel Brenet, *La librairie musicale en France de 1653 à 1790*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», VIII (1906-1907), pp. 401-446.

SCHEURLEER 1909

Daniël François Scheurleer, *Het muziekleven in Neerland in de tweede helft der 18^e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1909.

SQUIRE 1912

William Barclay Squire, *Catalogue of printed music published between 1487 and 1800, now in the British Museum*, 2 voll., London: Order of the Trustees, 1912.

CESARI · LUZIO 1913

I copialettere di Giuseppe Verdi, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano: Stucchi Ceretti e C., 1913; rist. anast. Bologna: Forni, 1968.

VRETBAD 1914

Patrik Vretblad, *Johan Helmich Roman · Svenska musikens fader*, 2 voll., Stockholm: A. B. Nordiska, 1914.

TORREFRANCA 1915

Fausto Torrefranca, *Le origini della sinfonia · Le sinfonie dell'imbrattacarte*, «Rivista musicale italiana», xx (1913), pp. 291-346; xxi (1914), pp. 97-121 e 278-312; xxii (1915), pp. 431-446.

CESARI 1916

Gaetano Cesari, *Giorgio Giulini musicista · Contributo alla storia della sinfonia in Milano*, in *Nel secondo centenario della nascita del conte Giorgio Giulini istoriografo milanese*, 2 voll., Milano: Comune di Milano, 1916, I, pp. 139-239.

VRETBAD 1918

Patrik Vretblad, *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*, Stockholm: Bonniers, 1918.

LÜTGENDORFF 1922

Willibald Leo von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter zur Gegenwart*, 2 voll., Frankfurt a.M. · Berlin: Hesse, 1922.

REFARDT 1928

Edgar Refardt, *Historisch Biographisches musikerlexikon der Schweiz*, Zurich: Leipzig, 1928.

LA LAURENCIE 1931

Lionel de La Laurencie, *Inventaire critique du Fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris*, 2 voll., Paris: E. Droz, 1930-1931.

SCHMIDL 1938

Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, II ed., 2 voll. e suppl., Milano: Sonzogno, 1928-1929, supplemento 1938 (I ed. in un vol. 1890).

WALIN 1941

Stig Walin, *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik*, Stockholm: Wahlstrand och Widström, 1941.

NEWMAN 1947

William S. Newman, *Concerning the accompanied clavier sonata*, «The musical quarterly», xxxiii/3 (1947), pp. 327-349.

PINCHERLE 1948

Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Parigi: Floury, 1948.

MONTEROSSO 1951

Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi · Catalogo storico-critico degli autori, a cura di Raffaello Monterosso, «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», II (1949), pp. 79-82.

GALLINI 1952

Natale Gallini, *Mozart e la sua spinetta*, «La Scala», xxxvi (nov. 1952), pp. 19-21.

BENGTSOON 1955

Ingmar Bengtsson, *J. H. Roman och hans instrumentalmusik*, Uppsala: Almqvist och Wiksell, 1955.

BENGTSSON 1958

Ingmar Bengtsson, *Signor Leos Dixit imiterat af Roman · En inledande studie över J. H. Romans musikaliska bearbetningsteknik*, «Svensk tidskrift för musikforskning», XL (1958), pp. 15-60.

BARBLAN 1959

Guglielmo Barblan, *Il teatro musicale in Milano nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano: Treccani, 1953-1966, XII (1959), pp. 947-996.

NEWMAN 1959

William Stein Newman, *The sonata in the baroque era*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, p. 189.

VALSECCHI 1959

Franco Valsecchi, *Dalla pace di Aquisgrana alla battaglia di Lodi*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano: Treccani, 1953-1966, XII (1959), pp. 269-418.

DIZIONARIO 1960

Dizionario biografico degli italiani, 68 voll., Roma: Treccani, 1960 (in corso di pubblicazione); ed. on line <www.treccani.it/Portale/ricerche/searchBiografie.html>

SARTORI 1960

Claudio Sartori, *Giovanni Battista Sammartini e la sua corte*, «Musica d'oggi», III/3 (marzo 1960), pp. 106-121.

LARUE 1960

Jan LaRue, *Major and minor mysteries of identification in the 18th-century symphony*, «Journal of the American Musicological Society», XIII (1960), p. 181-196, rist. in «Journal of musicology», XVIII/2 (2001), pp. 249-267.

WALTER 1960

Katalog der gedruckten und handschriften Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zurich, a cura di Georg Walter, Zurich: Allgemeine Musikgesellschaft, 1960.

DE FILIPPIS · ARNESE 1961

Felice De Filippis, Raffaele Arnese, *Cronache del Teatro San Carlo: 1737-1960*, 2 voll., Napoli: Politica popolare, 1960-1961.

BARBLAN 1962

Guglielmo Barblan, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano: Treccani, 1953-1966, XVI (1962), pp. 619-660.

BAUER · DEUTSCH 1962

Mozart · Briefe und Aufzeichnungen, Band I: 1755-1776, a cura di Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter, 1962.

SARTORI 1962

Claudio Sartori, *Sammartini post-mortem*, in *Hans Albrecht Memoriam*, a cura di Wilfried Brennecke and Hans Hasse, Kassel: Bärenreiter, 1962, pp. 153-155.

CHURGIN 1963

Bathia Churgin, *The symphonies of G.B. Sammartini*, 2 voll., PhD, Harvard University, 1963.

GALLINI 1963

Natale e Franco Gallini, *Museo degli strumenti musicali. Castello Sforzesco. Catalogo*, Milano: Comune di Milano, 1963.

MILA 1963

Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino: Einaudi, 1963.

SARTORI 1965

Enciclopedia della musica, 4 voll., a cura di Carlo Sartori, Milano: Ricordi, 1963-1965.

WELLEK 1965

René Wellek, *Das Wort und der Begriff «Klassizismus» in der Literaturgeschichte*, «Schweizerische Monatshefte», XLV (1965-66), pp. 154-173; trad. ingl. *The term and concept of 'Classicism' in literary history*, in *Aspects of the eighteenth-century*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965, pp. 105-128.

PINTACUDA 1966

Salvatore Pintacuda, *Genova · Biblioteca dell'Istituto musicale Nicolo Paganini · Catalogo del fondo antico*, Milano: Istituto editoriale italiano, 1966.

REGGIORI 1966

La basilica di S. Ambrogio, testo di Ferdinando Reggiori, Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1966.

FINSCHER 1967

Ludwig Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft», XI (1967), pp. 9-34.

CHURGIN 1968^a

Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's description (1796) of sonata form*, «Journal of the American Musicological Society», XXI/2 (1968), pp. 181-199.

CHURGIN 1968^b

The symphonies of G. B. Sammartini · 1. The early symphonies, ed. by Bathia Churgin, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1968.

D'AMICO 1968

Enciclopedia dello spettacolo, 11 voll. a cura di Silvio D'Amico, Roma: Le Maschere, 1954-1968.

ELLER 1968

Rudolf Eller, *Zani Andrea*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart · Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 voll., 1 ed. fondata da Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1949-1986, XIV (1968), col. 1008.

DALMONTE 1969

Rossana Dalmonte, *Catalogo musicale del Duomo di Monza*, Bologna: Forni, 1969.

GUIDE 1969

Guide di Milano dal 1505 al 1910, catalogo, Milano: Biblioteca Ambrosiana, 1969.

CONE 1970

Edward T. Cone, *Schubert's Beethoven*, «The musical quarterly», LVI (1970), pp. 779-793.

DAHLHAUS 1970

Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott, 1970; trad. it. Id., *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna: Il Mulino, 1987.

DEAN 1970

Winton Dean, *Handel and the opera seria*, London: Oxford University Press, 1970.

LARUE 1970

Jan LaRue, *Guidelines for style analysis*, New York-London: Norton & C., 1970; II ed. Warren (MI): Harmonie Park Press, 1992.

RATNER 1970

Leonard G. Ratner, *Ars combinatoria · Chance and choice in eighteenth-century music*, in *Studies in eighteenth-century music · A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, a cura di H. C. Robbins Landon e Roger E. Chapman, London: George Allen and Unwin, 1970.

GATTI 1971

La musica, 6 voll. diretti da Guido M. Gatti, a cura di Alberto Basso, Torino: UTET, 1966-1971.

HELL 1971

Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider, 1971.

ROSEN 1971

Charles Rosen, *The classical style · Haydn, Mozart, Beethoven*, London: Faber & Faber, 1971; trad. it. *Lo stile classico · Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano: Feltrinelli, 1979.

RUDÉ 1971

George Rudé, *Hanoverian London 1714-1808*, London: Secker & Warburg, 1971.

BROOK 1972

Barry S. Brook, *Thematic catalogues in music*, New York: Pendragon Press, 1972; II ed. a cura di Barry S. Brook e Richard Viano, *ibidem*, 1997.

JOHANSSON 1972

Cari Johansson, J. J. & B. Hummel *music-publishing and thematic catalogue*, 3 voll., Stockholm: Almquist & Wiksell, 1972.

KIDD 1972

Ronald R. Kidd, *The emergence of chamber music with obligato keyboard in England*, «Acta musicologica», XLIV/1 (1972), pp. 122-144.

LESURE 1972 [RISM B/I-II]

François Lesure, *Recueils imprimés XVI^e-XVIII^e siècles*, 2 voll., München: Henle, 1960-1972.

MARTINOTTI 1972

Sergio Martinotti, *Brivio Giuseppe Ferdinando*, in *DIZIONARIO* 1960, IX (1972), pp. 358-359.

GOTTI 1973

Tito Gotti, *Beethoven a Bologna nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», III (1973), pp. 353-354.

DE SMET 1973

Monique De Smet, *La musique a la cour de Guillaume v, Prince d'Orange*, Utrecht: Oosthoek, 1973.

DAHLHAUS 1974

Carl Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXV (1974), pp. 620-625.

FULLER 1974

David Fuller, *Accompanied keyboard music*, «The musical quarterly», LX/2 (1974), pp. 222-245.

DOOVE · KNÖDLER 1975

Jan A. F. Doove, J. Luc Knödler, «Een Ding van Parade» · *Muziekhistorische overwe- gingen over academische muziek te Leiden*, Leiden: New Rhine Publishers, 1975.

INZAGHI 1975

Luigi Inzaghi, *Nuova luce sulla biografia di G. B. Sammartini*, «Nuova rivista musica- le italiana», IX (1975), pp. 267-272.

BOUQUET 1976

Marie-Thérèse Bouquet, *Il Teatro di corte dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro regio di Torino*, 5 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, I (1976).

JENKINS · CHURGIN 1976

Newell Jenkins, Bathia Churgin, *Thematic catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini. Orchestral and vocal music*, Cambridge (MA) · London: Harvard Univer- sity Press, 1976.

HASSELT 1977

Luc van Hasselt, *Heeft Vivaldi in 1738 Amsterdam bezocht?*, «Mens en melodie», XXXIII (1977), pp. 398-399.

LANCE 1977

Evelyn B. Lance, *The London Sammartini*, «Music review», XXXVIII (1977), pp. 1-14.

DAHLHAUS 1978

Carl Dahlhaus, *Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese*, «Nuova rivista musicale italiana», XII/4 (1978), pp. 499-516.

FORCHERT 1978

Arno Forchert, «'Klassisch' und 'romantisch' in der Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts», «Die Musikforschung», XXXI (1978), pp. 405-425.

TODOROV 1978

Tzvetan Todorov, *Le genres du discours*, Paris: Editions du Seuil, 1978; trad. it. *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto, Firenze: La Nuova Italia, 1993.

DEGRADA 1979

Francesco Degrada, *Due volti di Ifigenia*, in Id., *Il palazzo incantato · Studi sulla tradizione del melodramma dal barocco al romanticismo*, 2 voll., Fiesole: Discanto, 1979, I, pp. 155-175.

DEVRIÈS · LESURE 1979

Anik Devriès, François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, Genève: Minkoff, 1979.

KAPLON 1979

Andrzej Kaplon, *Italian Opera in Warsaw: 1784-93*, «Acta universitatis wratislaviensis», XX (1979), pp. 13-47.

SCHNOEBELEN 1979

Anne Schnoebelen, *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna · An annotated index*, New York: Pendragon Press, 1979.

CHURGIN 1980

Bathia Churgin, *Alterations in Gluck's borrowings from Sammartini*, «Studi musicali», IX (1980), pp. 117-134.

Churgin 1980^a

Bathia Churgin, *Brioschi Antonio*, in GROVE 1980, III, pp. 286-287.

CHURGIN 1980^b

Bathia Churgin, *Galimberti Ferdinando*, in GROVE 1980, VII, p. 98.

DAHLHAUS 1980

Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden [etc.]: Laaber Verlag, 1980; trad. it. Id. *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola, Scandicci: La Nuova Italia, 1990.

GROVE 1980

The new Grove dictionary of music and musicians, 20 voll., VI ed. a cura di Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980.

RATNER 1980

Leonard G. Ratner, *Classic music · Expression, form, style*, New York, London: Schirmer, 1980.

ROSEN 1980

Charles Rosen, *Sonata forms*, New York: Norton & Co., 1980; trad. it. *Le forme-sonata*, Milano: Feltrinelli, 1986.

SALVETTI 1980

Guido Salvetti, *Zappa Francesco*, in GROVE 1980, XX, p. 644.

WOLF 1980

Eugene K. Wolf, *On the origins of the Mannheim symphonic style*, in *Studies in musicology in honor of Otto E. Albrecht*, a cura di John Walter Hill, Kassel: Bärenreiter, 1980; trad. ted. *Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stils*, in *WÜRZT* 1984, pp. 41-65.

LARSEN 1981

Haydn studies, atti della conferenza internazionale (Washington DC, 1975) a cura di Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster, New York · London: Norton and Co., 1981.

VULLIAMY 1982

Graham Vulliamy, Norman A. Josephs, *Essay reviews*, «Popular music», II (1982).

DESTEFANIS 1983

Manoscritti musicali inediti della Cappella Eusebiana · Catalogo, a cura di Dante Deste-fanis, Vercelli: Rotaract club, 1983.

HEDWALL 1983

Lennart Hedwall, *Den svenska symfonin*, Stockholm: Awe/Gebbers, 1983.

MCVEIGH 1983

Simon McVeigh, *Felice Giardini · A violinist in late eighteenth-century London*, «Music & letters», LXIV (1983), pp. 162-172.

LASOCKI 1983

David Lasocki, *Professional recorder players in England, 1540-1740*, tesi di laurea, University of Iowa, 1983.

OCKER 1983

David Ocker, *The musical times of Francesco Zappa*, in *ZAPPA* 1984; ed. on line: <wiki.killuglyradio.com/index.php/Francesco_Zappa>

PYRON · BARRIT 1983

Francesco Zappa, *Sonata a tre for violin & cello with basso*, a cura di Nona Pyron e Christopher Barritt, Fullerton: Grancino Editions, 1983 (Early cello series, 23).

MEADOW 1983

Six solos: four for a german flute and a bass and two for a violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin, compos'd by mr. Handel, sigr. Geminiani, sigr. Somis, sigr. Brivio, Basel: Mark Meadow, [1983].

SCHULZE 1983

Hans-Joachim Schulze, *Wann begann die «italienische Reise» des jüngsten Bach-Sohnes?*, «Bach-Jahrbuch», LXIX (1983), pp. 119-122.

WOLF 1983

Eugene K. Wolf, *Antecedents of the symphony: the ripieno concerto*, New York · London: Garland, 1983 (The symphony, 1720-1840, A.1).

VITALI 1983

Carlo Vitali, *Introduction*, in *GARLAND* 1985, A.4.

BRINKMANN · MOHR 1984

Giuseppe Sammartini, *Concerto in F major for descant recorder and strings*, a cura di Johannes Brinkmann e Wilhelm Mohr, Mainz [etc.]: Schott, 1984.

CHURGIN 1984

Bathia Churgin, *Introduction*, in GARLAND 1985, A.2.

FORSBERG 1984

Joseph Camerloher (1710-1743) and Placidus von Camerloher (1718-1782) · *Three symphonies*, a cura di Suzanne Forsberg, New York: Garland, 1984 (The symphony: 1720-1840, c.2).

HIRSHBERG 1984

Jeoash Hirshberg, *Ten Italian violin concertos from the Fonds Blancheton*, 2 voll., Madison: A-R Editions, 1984, I, p. x.

HOCHSTEIN 1984

Wolfgang Hochstein, «Mannheimer Stilmerkmale» bei Jommelli, in WÜRZT 1984, pp. 121-161.

McClymonds 1984

Marita P. McClymonds, *Jommellis Opernsinfonien der 1750^{er} Jahre und ihre Beziehung zum Mannheimer Stil*, in WÜRZT 1984, pp. 97-120.

WÜRZT 1984

Mannheim und Italien: zur Vorgeschichte der Mannheimer, a cura di Roland Würzt, Mainz: Schott, 1984.

ZAPPA 1984

Frank Zappa, *Francesco Zappa*, Cd [RCD 10546], Usa: Rykodisc, 1984.

BOER 1985

Franz Xavier Richter, *Five symphonies*, a cura di Bertil van Boer, in *The symphony 1720-1840*, New York: Garland, 1985.

CHURGIN 1985

Bathia Churgin, *Introduction*, in GARLAND 1985, A.3.

COMINETTI 1985

Musiche organistiche del Settecento italiano, a cura di Ennio Cominetti, Brescia: Paideia, 1985 (Biblioteca classica dell'organista).

DAHLHAUS 1985^a

Die Musik des 18. Jahrhunderts, a cura di Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher et al., Laaber: Laaber-Verlag, 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5).

DAHLHAUS 1985^b

Carl Dahlhaus, *Die italienische Instrumentalmusik als Emigrantenkultur*, in DAHLHAUS 1985^a, pp. 210-216.

GARLAND 1985

The Symphony 1720-1840 · Serie A, New York, London: Garland, 1979-1985.

1. *Antecedents of the symphony: the ripieno concerto. Five concertos*, a cura di Eugene K. Wolf (1983) — 2. Giovanni Battista Sammartini, *Ten symphonies*, a cura di Bathia Chur-

gin (1984) — 3. Antonio Brioschi, *Three symphonies*, a cura di Bathia Churgin and Tilden A. Russell; Fortunato Chelleri, *One symphony*, a cura di Bathia Churgin e Martha Frohlich; Antonio Sacchini, *Two symphonies*; Gaetano Pugnani, *Six Symphonies*, a cura di Joyce L. Johnson (1985) — 4. *Introduction*, di Leo B. Falk; Padre Giovanni Battista Martini, *Four sinfonie*, a cura di Howard Brofsky; Giovanni Battista Lampugnani, *Five sinfonie*, a cura di Carlo Vitali; Pasquale Anfossi, *Two sinfonie*, a cura di Antonio de Almeida; Luigi Boccherini, *Six sinfonie*, a cura di Antonio de Almeida; Simone Mayr, *One sinfonia*, a cura di Fausto Facoetti; Gaetano Donizetti, *One sinfonia*, a cura di David Froom (1983) — 5. Gaetano Brunetti, *Nine symphonies*, a cura di Newell Jenkins (1979) — 6. *The Northern italian symphony: 1800-1840*, a cura di Rey M. Longyear (1980) — 7. *The symphony in Naples 1800-1840* [Tritto, Mercadante, Florimo], a cura di Rey M. Longyear (1983) — 8. Stanislaw Mattei, *Five symphonies* [1, 11a, 13, 14, 23]; Niccolo Zingarelli, *Seven symphonies* [4, 8, 9, 15, 18, 52, 69], a cura di M. Longyear (1980).

CHURGIN 1986

Bathia Churgin, *The recapitulation in sonata form movements of Sammartini and early Haydn symphonies*, in *Joseph Haydn*, atti del congresso internaz. (Wien, Hofburg, 5-12.IX.1982) a cura di Eva Badura-Skoda, München: Henle, 1986, pp. 135-140.

DE FLORENTIIS 1986

Graziella De Florentiis, *Elenco cronologico dei maestri e dei cantori della Cappella Musicale del Duomo*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis, Gian Nicola Vessia, Milano: NED, 1986, pp. 271-281.

GHIELMI 1986

Lorenzo Ghielmi, *Contributo per una storia degli organi del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in Milano*, «L'organo», xxii (1986), pp. 3-22.

CIRANI 1987

Paola Cirani, *La cappella musicale del Duomo di Casalmaggiore*, «Note d'archivio per la storia musicale», v (1987), pp. 129-139.

FRIGERIO 1987

Renato e Rossella Frigerio, *Giovan Paolo Cima, organista nella Madonna di S. Celso in Milano · Documenti inediti dell'Archivio Diocesano di Milano*, «Il flauto dolce», xvi (aprile 1987), pp. 32-37.

TAJETTI 1987

Oscar Tajetti, *Francesco Zappa: violoncellista e compositore milanese*, «Antiquae musicae italicae studiosi», vi (1987), pp. 9-12.

EMERSON 1988

John A. Emerson, *Catalog of pre-1900 vocal manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley*, Berkeley: University of California Press, 1988.

LARUE 1988

Jan LaRue, *A catalogue of 18th-century symphonies · I: Thematic identifier*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

MAFFEI 1988

Fabiola Maffei, *Giovanni Battista Lampugnani (ca 1706-1788): notizie biografiche e un catalogo ragionato della musica*, tesi di laurea, Università di Pisa, 1988.

MONTANARI 1988

Anna Paola Montanari, *Gli almanacchi lombardi del XVIII secolo*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», 22 (1988), pp. 43-95.

GÄRTNER 1989

Heinz Gärtner, *Johann Christian Bach · Mozarts Freund und Lehrmeister*, Munich: Nymphenburger, 1989; trad. ingl. *John Christian Bach · Mozart's friend and mentor*, Portland: Amadeus, 1994.

MCVEIGH 1989

Simon McVeigh, *The violinist in London's concert life 1750-1784 · Felice Giardini and his contemporaries*, PhD, University of Oxford, 1979; New York-London: Garland, 1989.

ZAPPA · OCCHIOGROSSO 1989

Frank Zappa, Peter Occhiogrosso, *The real Frank Zappa book*, New York: Poseidon Press, 1989; trad. it. *Zappa · L'autobiografia*, Padova: Arcana editrice, 1990.

DEUMM 1990

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, 16 voll. a cura di Alberto Basso, Torino: UTET, 1985-1990.

FISKE 1990

Roger Fiske, *Concert music · II: The galant style comes to Britain*, in *The Blackwell history of music in Britain · IV: The Eighteenth-century*, a cura di H. Diack Johnstone e Roger Fiske, Oxford · Cambridge (MA): Blackwell, 1990, pp. 205-210.

SERGENT MARCEAU 1990

Maria Assunta Sergent Marceau, *L'attività musicale di Giorgio Giulini*, 2 voll., tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, 1990.

AGAWU 1991

Kofi Victor Agawu, *Playing with signs · A semiotic interpretation of classic music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

AUGELLI 1991

Francesco Augelli, *Indagini conoscitive sul clavicembalo mozartiano di Antonio Scotti*, in *Strumenti per Mozart*, catalogo della mostra (Accademia roveretana di musica antica), Rovereto (TN): Longo Editore, 1991.

BONDS 1991

Mark Evan Bonds, *Wordless rhetoric · Musical form and the metaphor of the oration*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1991.

GHIELMI 1991

Lorenzo Ghielmi, *Organi e musicisti a San Simpliciano*, in *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, a cura del comitato per l'organo in San Simpliciano, Milano: Silvana editoriale, 1991, pp. 75-82.

ADLER 1992

Hosha 'na Rabbah in Casale Monferrato 1733, a cura di Israel Adler, Jerusalem: The Jewish Music Research Center, 1992 (Yuval music series, 3).

ALLORTO 1992

Riccardo Allorto, *Gli anni milanesi di Giovanni Cristiano Bach e le sue composizioni sacre*, Milano: Ricordi, 1992.

BASSI 1992

Adriano Bassi, *La musica in Lombardia nel 1700 · Salotti, teatri, associazioni*, Sala Bolognese: Arnaldo Forni, 1992.

BENGTSSON · FRYDÉN 1992

Johan Helmich Roman, *Golovinmusiken musique satt til en Festin hos ryska ministren*, a cura di Ingmar Bengtsson e Lars Frydén, Stockholm: Edition Reimers, 1992 (Monumenta musica svecicae, 13).

CHURGIN 1992

Bathia Churgin, *Harmonic and tonal instability in the second key area of classic sonata form*, in *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-century music · Essays in honor of Leonard G. Ratner*, a cura di Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy e William P. Mahrt, Stuyvesant: Pendragon Press, 1992, pp. 23-57.

FERTONANI 1992

Cesare Fertonani, *Antonio Vivaldi · La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone: Studio Tesi, 1992.

GÖLLNER 1992

Marie Louise Göllner, *The concept of form in the early 18th-century symphony*, «Mozart Studien», 1 (1992), pp. 111-123.

MANDEL-YEHUDA 1992

Sarah Mandel-Yehuda, *Early symphonic style as reflected in the symphonies of Antonio Brioschi (fl. ca 1725 · ca 1750) in the Fonds Blancheton*, PhD, Ramat-Gan: Bar-Ilan University, 1992.

PRICE 1992

Curtis Price, Judith Milhous, Robert D. Hume, *The impresario's ten commandments: Continental recruitment for Italian opera in London 1763-64*, London: Royal musical association, 1992.

WEBER 1992

William Weber, *The rise of musical classics in eighteenth-century England*, Oxford-New York: Clarendon, 1992.

CATTORETTI 1993

Anna Cattoretti, 1771-1773: *Gli ultimi quintetti per archi di Giovanni Battista Sammartini, i primi di Luigi Boccherini*, «Chigiana», XLIII, n.s. XXIII (1993), pp. 193-229.

CHURGIN 1993

Bathia Churgin, *Sammartini and Boccherini: continuity and change in the Italian instrumental tradition of the classic period*, «Chigiana», XLIII, n.s. XXIII (1993), pp. 171-191.

FABBRI 1993

Paolo Fabbri, *Italianità fuori d'opera*, «Chigiana», XLIII, n.s. XXIII (1993), pp. 49-61.

FINSCHER 1993

Ludwig Finscher, *Italianische Komponisten und italienische Instrumentalmusik in der Fremde: Bemerkungen zur «italienischen Instrumentalmusik als Emigrantenkultur» im 18. Jahrhundert*, «Chigiana» XLIII, n.s. XXIII (1993), pp. 353-362.

JONSSON · IVARSDOTTER 1993

Musiken i Sverige · II: Frihetstid och Gustaviansk Tid, a cura di Leif Jonsson e Anna Johnson Ivarsdotter, Stockholm: Fischer, 1993.

KUNZE 1993

Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert · Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber: Laaber Verlag, 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 1).

MCVEIGH 1993

Simon McVeigh, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SADIE 1993

Stanley Sadie, *Italians and Italian instrumental music in eighteenth-century London*, «Chigiana», n.s. XXIII (1993), pp. 297-309.

VACCARINI 1993

Marina Vaccarini, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio nella vita religiosa e musicale dei PP. Gesuiti a Milano (1563-1773)*, tesi di diploma, Milano: Conservatorio Giuseppe Verdi, 1993.

BURKHOLDER 1994

J. Peter Burkholder, *The uses of existing music · Musical borrowing as a field*, «Notes», II ser., L/3 (marzo 1994), pp. 851-870.

MAJO 1994

Dizionario della Chiesa ambrosiana, 6 voll., diretto da Angelo Majo, Milano: NED, 1987-1994.

BAUMAN · MCCLYMONDS 1995

Opera and the enlightenment, a cura di Thomas Bauman e Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BRAIDA 1995

Ludovica Braidà, *Gli almanacchi italiani · Evoluzione e stereotipi di un genere librario nel XVIII secolo*, «Culture del testo», 1/2 (maggio-agosto 1995), pp. 39-55.

CUMMING 1995

Julie E. Cumming, *Gluck's Iphigenia operas · Sources and strategies*, in BAUMAN · MCCLYMONDS 1995, pp. 217-240.

DANUSER 1995

Hermann Danuser, *Gattung*, in MGG 2008, *Sachteil*, III (1995), coll. 1042-1069.

GOY 1995

François-Pierre Goy, *Bilan de l'inventaire des fonds musicaux anciens · Région Champagne-Ardenne*, «Revue de musicologie», 1 (1995), pp. 275-280.

McClymonds 1995

Marita Petzoldt McClymonds, *Transforming Opera seria · Verazis' innovations and their impact on Opera in Italy*, in BAUMAN · McClymonds 1995, pp. 119-132.

Pozzi 1995

Paola Pozzi, *Il concerto strumentale italiano a Dresda*, in *Intorno a Locatelli · Studi in occasione del trecentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, 2 voll., a cura di Albert Dunning, Lucca: LIM, 1995 (*Speculum musicae*, a cura di Albert Dunning, 11), II (1995), pp. 1032-1037.

Sartori 1995

I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, 8 voll., a cura di Claudio Sartori, Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990-1995.

Strohm 1995

Reinhard Strohm, *Sinfonia and drama in early eighteenth-century opera seria*, in BAUMAN · McClymonds 1995, pp. 91-104.

Vlaardingerbroek 1995

Kees Vlaardingerbroek, *Venetian echoes on northern canals · Some observations on Vivaldi's music in the Netherlands*, «Informazioni e studi vivaldiani», XVI (1995), pp. 91-121.

Wolf 1995

Eugene K. Wolf, *I concerti grossi dell'Opera 1 (1721) di Pietro Antonio Locatelli e le origini della sinfonia*, in *Intorno a Locatelli*, 2 voll. a cura di Albert Dunning, Lucca: LIM, 1995, II, pp. 1169-1193.

Barretta · Rosnati 1996

Barretta Giuseppe, Rosnati Grazia Maria, *Almanacchi milanesi del '700*, premessa di Gianmarco Gaspari, Milano: Biblioteca Nazionale Braidense, 1996.

Brusa · Rossi 1996

Sammartini e il suo tempo · Fonti manoscritte e stampate della musica a Milano nel Settecento, supplemento a «Fonti musicali italiane», a cura di Marco Brusa e Attilio Rossi, I (1996).

Daolmi 1996

Davide Daolmi, *I balli negli allestimenti settecenteschi del collegio imperiale Longone di Milano*, in *Creature di Prometeo · Il ballo teatrale dal divertimento al dramma · Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze: Olschki, 1996, pp. 3-86.

Inzaghi · Prefumo 1996

Luigi Inzaghi, Danilo Prefumo, *Sammartini · Primo maestro della sinfonia*, Torino: EDA, 1996.

Boer 1997

Bertil van Boer, *Towards a stylistic chronology of Johan Helmich Roman's symphonies*, «The journal of musicology», XXV (1997), pp. 471-500.

BRAIDA 1997

Ludovica Braida, *Gli almanacchi italiani settecenteschi · Da veicoli di «falsi pregiudizi» a «potente mezzo d'educazione»*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVII secolo*, atti del convegno di Ravenna (15-16 dicembre 1995), a cura di Maria Gioia Tavoni e François Waquet, Bologna: Patron, 1997, pp. 193-215.

FERTONANI 1997

Cesare Fertonani, «*Vo solcando un mar crudele*» · *Per una tipologia dell'aria di tempesta nella prima metà del Settecento*, «Musica e storia», v (1997), pp. 67-110.

GATTI 1997

Museo degli strumenti musicali, a cura di Andrea Gatti, Milano: Electa, 1997.

LOLLO 1997

Renata Lollo, *Editori a Milano · La famiglia Agnelli*, «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», iv (1997), pp. 33-52.

CAPLIN 1998

William E. Caplin, *Classical form · A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford · New York: Oxford University Press, 1998.

CHEGAI 1998

Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio · Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze: Le Lettere, 1998.

CHURGIN 1998

Bathia Churgin, *The Italian symphonic background to Haydn's early symphonies and opera overtures*, «Orbis musicae», xii (1998), pp. 73-82 (aggiornamento della vers. in LARSEN 1981).

CICCOLINI · CIRANI 1998

Alessandro Ciccolini e Paola Cirani, [booklet in Cd], *Andrea Zani · Concerti da chiesa a quattro stromenti, Op. 2, 1729*, Casalmaggiore: Symphonia, 1998 [sy 98158].

FINSCHER 1998

Ludwig Finscher, *Symphonie*, in MGG 2008, *Sachteil*, ix (1998), coll. 20-36.

INWOOD 1998

Stephen Inwood, *A history of London*, London: Macmillan, 1998, pp. 241-407.

LATERZA 1998

Agostina Zecca Laterza, *Il fondo 'Gustavo Adolfo Nosedà' della Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano*, «SBN notizie», ii (1998), pp. 15-16.

MANDEL-YEHUDA 1998

Antonio Broschi, *Six Symphonies*, a cura di Sarah Mandel-Yehuda, Madison (wi): A-R Editions, 1998 (Recent Researches in the Music of the Classical Era, 51)..

QUARANTA 1998

Elena Quaranta, *Oltre San Marco · Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze: Olschki, 1998.

RASCH 1998

Rudolf Rasch, *Some Remarks on Vivaldi's «Amsterdam Concerto» (RV 562a)*, «Informazione e studi vivaldiani», XIX (1998), pp. 33-43.

TROVATO 1998

Paolo Trovato, *Per la storia di «classico»*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze: Olschki, 1998, pp. 125-161.

AVERSANO 1999

Luca Aversano, *'Classico' e 'classicismo' nella letteratura musicale tra Sette e Ottocento*, «Il saggiatore musicale», VI (1999), pp. 65-91.

DELLABORRA 1999

Mariateresa Dallaborra, *La musica sacra del XVIII in area milanese · Aspetti e stili*, «Rivista italiana di musicologia», I (1999), pp. 67-90.

MANDEL-YEHUDA 1999

Sarah Mandel-Yehuda, *The symphonies of Antonio Brioschi · Aspects of sonata form*, «Min-ad: Israel studies in musicology on line», I (1999).

RICUCCI 1999

Giuseppe Ricucci, *L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musicisti a Milano tra il XVI e il XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca: LIM, 1999.

SITÀ 1999

Maria Grazia Sità, *Filarmonici a Milano tra Settecento e Ottocento*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia · Studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento: Società Filarmonica di Trento, 1999, pp. 223-271.

WARBURTON 1999

The collected works of Johann Christian Bach, 48 voll. a cura di Ernest Warburton, New York-London: Garland, 1984-1999.

ANTOLINI 2000

Dizionario degli editori musicali italiani. 1750-1930, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa: ETS, 2000.

BALLERINI 2000

Graziano Ballerini, *Chiesa Melchiorre*, in MGG 2008, *Personenteil*, IV (2000), coll. 931-933.

CHURGIN · MANDEL 2000

Bathia Churgin, Sarah Mandel-Yehuda, *Brioschi Antonio*, in MGG 2008, *Personenteil*, III (2000), coll. 907-910.

DAOLMI 2000

Davide Daolmi, *Brivio Giuseppe Ferdinando*, in MGG 2008, *Personenteil*, III (2000), coll. 935-937.

DE BIASIO 2000

Lorenz De Biasio, *Das Salterio im italienischen Musikleben des 18. Jahrhunderts*, «Saitenspiel», IV/5 (2000), vers. on line (2004).

FERTONANI 2000

Cesare Fertonani, *Aspetti della musica strumentale a Milano nel secondo Settecento*, in *L'amabil rito · Società e cultura nella Milano di Parini*, 2 voll. a cura di Gennaro Barbarisi et al., Bologna: Cisalpino, 2000, II, pp. 859-885.

AHRENS 2001

Christian Ahrens, *Der Serpent in Kantaten des frühen 18. Jahrhunderts aus Mitteldeutschland*, in *Zur Geschichte von Cornetto und Clarine · Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik in Herne 2000, bearbeitet von Christian Ahrens und Gregor Klinke*, München-Salzburg: Katzbichler, 2001, pp. 65-75.

CHIRICO 2001

Teresa Chirico, *Il salterio in Italia*, «*Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*», XIII (2001), pp. 147-197.

CIRANI 2001

Trascrizione del manoscritto inedito con annotazioni ed appendici, a cura di Enrico Cirani, in Giovanni Romani, *Memorie private e personali*, 3 voll., Casalmaggiore: Biblioteca Mortara, 2001-2004, I (2001), pp. 83-84.

COHEN · GÉRARD 2001

Hector Berlioz, *Critique musicale*, 3 voll. a cura di H. Robert Cohen e Yves Gérard, Paris: Buchet-Chastel, 1996-2001.

CHURGIN 2001^a

Bathia Churgin, *Galimberti Ferdinando*, in GROVE 2001, IX, p. 439.

CHURGIN 2001^b

Bathia Churgin, *Sammartini Giovanni Battista*, in GROVE 2001, XXII, pp. 209-215.

CHURGIN · MANDEL 2001

Bathia Churgin, Sarah Mandel-Yehuda, *Brioschi Antonio*, in GROVE 2001, IV, pp. 358-359.

FEIST 2001

Romain Feist, *L'école de Mannheim ou l'Athènes musicale des pays germaniques*, Dri-ze · Genève: Éditions Papillon, 2001.

GROVE 2001

The new Grove dictionary of music and musicians, II ed. in 29 voll. a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London: Macmillan, 2001; ed. digitale *Oxford music online*, a cura di Laura Macy, <www.oxfordmusiconline.com>

HEARTZ · BROWN 2001

Daniel Hertz, Bruce Alan Brown, *Pre-Classical*, in GROVE 2001, XX, p. 282.

LARUE · WOLF 2001

Jan LaRue, Eugene K. Wolf, *Symphony*, in GROVE 2001, XXIV, pp. 812-833.

SAMSON 2001

Jim Samson, *Genre*, in GROVE 2001, IX, pp. 657-659.

STROHM 2001

The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians, a cura di Reinhard Strohm, Turnhout: Brepols, 2001.

TALBOT 2001

Michael Talbot, *Zani Andrea*, in GROVE 2001, xvii, p. 744.

VETRO 2001

Gaspare Nello Vetro, *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza dalle origini al 1950*, ed. in Cd-rom, Parma: Comune di Parma, Servizio Biblioteche, [2001?]<www.lacasadellamusica.it/vetro>

VILLA 2001

Marcello Villa, [booklet Cd in], *Andrea Zani, Sonate a violino e basso, Op. 5 «Pensieri Armonici»*, Cremona: Mv, 2001 [MVC/001-004].

WEBSTER 2001

James Webster, *Between enlightenment and romanticism in music history* · «First Viennese modernism» and the delayed nineteenth-century, «Nineteenth-century music», xxv/2-3 (2001-2002), pp. 108-126.

BERNARDINI · MEUCCI 2002

Alfredo Bernardini, Renato Meucci, *L'oboe d'avorio di Anciuti (1722)*, «Rassegna di studi e notizie», xxvi (2002), pp. 371-383.

BUTLER 2002

Margaret Butler, *Administration and innovation at Turin's Teatro Regio* · *Producing Sofonisba (1764) and Oreste (1766)*, «Cambridge opera journal», xiv/3 (2002), pp. 243-262.

GHIELMI 2002

Vittorio Ghielmi, *An eighteenth-century Italian treatise and other clues to the history of the viola da gamba in Italy*, in *The Italian viola da gamba*, a cura di Christophe Coin e Susan Orlando, Torino: Angelo Manzoni, 2002, pp. 73-85.

PREFUMO 2002

Danilo Prefumo, *I fratelli Sammartini* · *Due musicisti milanesi nell'Europa del Settecento*, Milano: Rugginenti, 2002.

WOLF 2002

Eugene K. Wolf, *Title, function, and the concept of genre* · *Notes on the early history of the symphony*, in *Album amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, Turnhout: Brepols, 2002, pp. 575-590.

CHANTLER 2003

Abigail Chantler, *The classical period* · *A musicological misnomer*, «Ad Parnassum», i/2 (2003), pp. 121-142.

HEARTZ 2003

Daniel Hertz, *Music in European capitals* · *The galant style, 1720-1780*, New York-London: Norton, 2003.

RISM 2003 [A/1, AA/1]

Répertoire international des sources musicales RISM serie A/1 · Einzeldrucke vor 1800, 15 voll., a cura di Karlheinz Schlager, Otto E. Albrecht, Ilse und Jürgen Kindermann, Kassel: Bärenreiter, 1971-2003.

BIORDI · GHIELMI 2004

Viole de gambe: méthodes, traités, dictionnaires et encyclopedies, ouvrages generaux, 3 voll. a cura di Paolo Biordi e Vittorio Ghielmi, Paris: Editions Fuzeau, 2004 (*Méthodes et traités*, 17; Serie IV: Italie 1600-1800).

BOGGIO 2004

Enrico Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca: LIM, 2004.

CATTORETTI 2004

Giovanni Battista Sammartini and his musical environment, a cura di Anna Cattoretti, Turnhout: Brepols, 2004.

CATTORETTI 2004^a

Anna Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini · Cronologia della vita · Testimonianze e giudizi dei suoi contemporanei*, in CATTORETTI 2004, pp. 549-654.

CHURGIN 2004

Bathia Churgin, *Stormy interlude · Sammartini's middle symphonies and overtures in minor*, in CATTORETTI 2004, pp. 37-62.

DELLABORRA 2004

Mariateresa Dellaborra, *Giovan Battista Sammartini operista*, in CATTORETTI 2004, pp. 63-98.

FARINA 2004

Cosetta Farina, *Giovanni Battista Sammartini · I notturni con il flauto del fondo Waldstein*, in CATTORETTI 2004, pp. 99-135.

GÖLLNER 2004

Marie Louise Göllner, *The early symphony · 18th-century views on composition and analysis*, Hildesheim: Olms, 2004 (*Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, 5).

HIRSHBERG · McVEIGH 2004^a

Jehoash Hirshberg, Simon McVeigh, *The Italian solo concerto, 1700-1760 · Rhetorical strategies and style history*, Woodbridge: The Boydell Press, 2004.

HIRSHBERG · McVEIGH 2004^b

Jehoash Hirshberg, Simon McVeigh, *The «virtuosi instrumenti» and the Milanese concerto in the early eighteenth-century*, in CATTORETTI 2004, pp. 203-243.

MANDEL-YEHUDA 2004

Sarah Mandel-Yehuda, *Levels of tonal polarity in symphonic second movements by Antonio Brioschi*, in CATTORETTI 2004, pp. 245-260.

McVEIGH · WOLLENBERG 2004

Concert life in eighteenth-century Britain, a cura di Susan Wollenberg e Simon McVeigh, Aldershot · Burlington (VT): Ashgate, 2004.

MEUCCI 2004

Renato Meucci, *Les serpentini utilisés dans l'Ascanio in Alba' de Mozart à Milan*, «Musique-Images-Instruments», vi (2004), pp. 180-187.

MILES 2004

Barry Miles, *Frank Zappa: a biography*, London: Atlantic, 2004; trad. it. *La vita e la musica di un uomo absolutely free*, Milano: Kowalsky Editore, 2006.

PORTOWITZ 2004

Adena Portowitz, *Links between structure and expression in a selected group of Sammartini's middle and late symphonies*, in CATTORETTI 2004, pp. 261-283.

RAVIZZA 2004

Filippo Emanuele Ravizza, *Giovanni Battista Sammartini · La produzione per strumento a tastiera*, in CATTORETTI 2004, pp. 284-329.

SCARPETTA 2004

Umberto Scarpetta, *Gli «organi obbligati» nella produzione di Giovanni Andrea Fioroni per il Duomo di Milano*, in CATTORETTI 2004, pp. 331-339.

SITÀ 2004

Maria Grazia Sità, *I filarmonici in trasferta · Le uscite dei sinfonisti milanesi nel 1760 e nel 1765*, in CATTORETTI 2004, pp. 363-416.

SPITZER · ZASLAW 2004

John Spitzer, Neal Zaslaw, *The birth of the orchestra · History of an institution, 1650-1815*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2004.

TARGA 2004

La raccolta musicale Calori-Provana-Balliani, a cura di Cristina Targa, Padova: Comune di Padova-Musei e biblioteche, 2004.

TOFFETTI 2004

Marina Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-1773)*, in CATTORETTI 2004, pp. 417-474.

WEBSTER 2004

James Webster, *The eighteenth-century as a music-historical period?*, «Eighteenth-century music», i (2004), pp. 47-60.

WOLF 2004

Eugene K. Wolf, *Andrea Zani's «Sinfonie da camera», Op. 2 (Casalmaggiore, 1729)*, in CATTORETTI 2004, pp. 531-547.

AVERSANO 2005

Luca Aversano, *La musica strumentale in Italia tra Sette e Ottocento: declino o viva tradizione?*, «Rivista italiana di musicologia», xl (2005/1-2), pp. 351-359.

DIAZ 2005

Furio Diaz, *Politici e ideologi*, in *La letteratura italiana*, 20 voll. a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano: De Agostini, 2005; x: *Il Settecento · L'età dell'Illuminismo · L'Arcadia e Metastasio*, pp. 3-17.

FERTONANI 2005

Cesare Fertonani, *Boccherini e la rappresentazione nella musica strumentale*, «Musica/Realtà», LXXVII (luglio 2005), pp. 77-103.

GIOVANNETTI 2005

Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma: Carocci, 2005.

MANGANI 2005

Marco Mangani, *Luigi Boccherini*, Palermo: L'Epos, 2005.

SPECK 2005

Christian Speck, *Sammartini Giovanni Battista*, in MGG 2008, *Personenteil*, xiv (2005), coll. 889-900.

TUSLER 2005

Robert Tusler, *Willem de Fesch · «An excellent musician and a worthy man»*, La Aja: Albersen, 2005.

VILLA 2005

Marcello Villa, [booklet del Cd], *Jacopo Antonio Arighi, Sonate I-XVI*, Cremona: Mv, 2005 [MVC/005-016].

BASSO 2006

Alberto Basso, *I Mozart in Italia*, Roma: Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2006.

CIVELLI 2006

Luca Civelli, *La musica strumentale nel settecento a Milano · Il contributo di Gaetano Piazza*, tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano, 2006.

DELIUS 2006

Nikolaus Delius, *Andrea Zani, alias Vivaldi rv 785*, «Studi vivaldiani. Rivista annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi», vi (2006), pp. 9-16.

FAREGNA 2006

Silvia Faregna, *Le sonate per tastiera con accompagnamento: caratteristiche e funzioni di un genere nel secondo Settecento*, in Muzio Clementi · *Compositore, (forte) pianista, editore*, atti del convegno internazionale di studi (Perugia, 4-6 ottobre 2002), a cura di Bianca Maria Antolini e Costantino Mastroprimiano, Lucca: LIM, 2006 (*Strumenti della ricerca musicale*, ix), pp. 225-273.

FERTONANI 2006

Cesare Fertonani, [recensione a] Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik · Die Idee der «absoluten» Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002, «Il sagggiatore musicale», xiii/1 (2006), pp. 149-157.

HEPOKOSKI · DARCY 2006

James Hepokoski, Warren Darcy, *Elements of sonata theory · Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford · New York: Oxford University Press, 2006.

MORETTO 2006

Vanni Moretto, *Antonio Brioschi at the wellspring of classicism*, booklet del Cd *Antonio Brioschi. Sei sinfonie*, Deutsche Harmonia Mundi, 2006 [88697031162].

ROCCHETTI 2006

Gabriele Rocchetti, *The development of horn writing in Italy during the eighteenth-century*, in *Jagd- und Waldhörner · Geschichte und musikalische Nutzung*, Augsburg-Michaelstein: Vißner-Stiftung Kloster Michaelstein, 2006, pp. 267-282.

CONNOLLY 2007

Dave Connolly, *Francesco Zappa*, in *Prograph*, ed. on line <www.connollyco.com/discography> (consult. il 21.iii.2007)

HIRSHBERG 2007

Jehoash Hirshberg, *Zani Andrea*, in MGG 2008, *Personenteil*, xvii (2007), coll. 1332-1333.

KIRKENDALE 2007

Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara · Life and Venetian-Roman oratorios*, Firenze: Olshcki, 2007.

KOELER 2007

Karl-Heinz Köhler, *Zappa Francesco*, in MGG 2008, *Personenteil*, xvii (2007), col. 1341.

MEUCCI 2007

Renato Meucci, *Gli strumenti in avorio di Anciuti*, in *Meraviglie sonore · Strumenti musicali del barocco italiano*, a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi Rognoni, Firenze: Giunti, 2007, pp. 207-222.

VESSIA · ROSSI 2007

Le chiese di Milano, a cura di Gian Nicola Vessia e Marco Rossi, Bergamo: Carrara, 2007 (Itinerari italiani).

CARRERAS · MERONI 2008

Francesco Carreras, Cinzia Meroni, *Giovanni Maria Anciuti · A craftsman at work in Milan and Venice*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», xx (2008), pp. 181-213.

FRANZONI 2008

Jacopo Franzoni, *Francesco Zappa · Catalogo ragionato della musica*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano, 2008.

MANDEL-YEHUDA 2008

Antonio Brioschi, *Dodici sinfonie*, edizione critica a cura di Sarah Mandel-Yehuda, Milano: Universal Music Publishing Ricordi, 2008 (Archivio della Sinfonia Milanese, 1).

MEUCCI 2008

Renato Meucci, *Strumentaio · Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia: Marsilio, 2008.

MGG 2008

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 11 ed. in 29 voll. a cura di Ludwig Finscher, Kassel etc.: Bärenreiter, 2008.

FERTONANI 2009

Cesare Fertonani, *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli · Il Settecento*, 2 voll., a cura di Francesco Cotticelli e Paolo-giovanni Maione, Napoli: Turchini Edizioni, 2009, II, pp. 925-963.

HEPOKOSKI 2009

James Hepokoski, *Sonata theory and dialogic form*, in *Musical form, forms and for-menlehre: Three methodological reflections*, a cura di Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2009, pp. 71-73.

FRANZONI 2010

Francesco Zappa, *Sinfonie*, edizione critica a cura di Jacopo Franzoni, Milano: Ricordi, 2010.

MANDEL-YEHUDA *in stampa*

Sarah Mandel-Yehuda, *The symphonies of Antonio Brioschi*, in *The symphonic repertoire, vol. 1, The eighteenth-century symphony*, a cura di Mary Sue Morrow and Bathia Churgin, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

BURKHOLDER *on line*

Musical borrowing: an annotated bibliography, diretto da J. Peter Burkholder <www.chmtl.indiana.edu/borrowing> (ultimo aggiorn. giugno 2003)

RISM *on line* [A/II]

RISM series A/II · Music manuscripts after 1600, ed. on line in abbonamento; informazioni presso: <www.ebscohost.com> (→ Colleges & universities → RISM)

URFM *on line*

Catalogo nazionale dei manoscritti musicali, presso l'Ufficio di Ricerca Fondi Musicali in I-Mb; <www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>

INDICE DEI NOMI

A

Abel, Carl Friedrich 342, 346, 350
 Abry, Aline 69
 Ashri, Lydia 95
 Adler, Guido 49
 – Israel 66
 Agawu, Kofi Victor 29
 Agnelli, Giacomo 157-161
 Agrell, Johann Joachim 25, 106-109, 111,
 114-116, 118, 128, 130
 Albini, Francesco Maria 47-48
 Alberti, Ferdinando 20
 – Giuseppe Matteo 252, 254-255
 Albertini, Michele 120
 – Pasquale 280
 Albuzio, Ottavio 174
 Algarotti, Francesco 357-358
 Allorto, Riccardo 173, 346
 Alströmer, Patrick 225-226, 254, 296
 Amati (famiglia) 20
 Ambros, Wilhelm 313, 315
 Antolini, Bianca Maria 51
 Arconati Visconti, Giuseppe Antonio 33
 Arnese, Raffaele 170-171
 Arrighi, Giacomo 222
 Astolfi, Giuseppe 156
 Augustus, Edward 182
 Avanzini, Susanna 314
 Aversano, Luca 45, 50

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 43, 84, 345
 – Johann Christian 9, 18, 21, 25, 33, 42-43,
 84, 332-334, 342, 345-351, 363, 371
 Bachtin, Mikhail 80

Badley, Allan 135
 Balbi, Melchiorre 48
 Baliani, Carlo 281-282
 Ballerini, Graziano 28
 Barblan, Guglielmo 20-21, 162, 257, 367
 Barretta, Giuseppe 155-156
 Barrit, Christopher 186, 211
 Basevi, Abramo 48
 Bassi, Adriano 222
 Basso, Alberto 41, 327-329, 331
 Bauer, Wilhelm A. 41
 Bauman, Thomas 329, 331
 Baumgart, Marie Elisabet 128
 Beck, Franz Ignaz 25
 Beebee, Thomas O. 80
 Beethoven, Ludwig van 46-49, 52, 81, 95,
 114, 118, 188, 357
 Belgiojoso, Alberico Barbiano di 33
 Bencini, Pietro Paulo 123
 Benedetto xiv (papa) 161
 Bengtsson, Ingmar 120-122, 126-127, 129-
 130
 Benochio, Feliciano 221
 Benvenuti, Giacomo 304
 Bergonzi (famiglia) 20
 Berlioz, Hector 357
 Bernsdorf, Eduard 327-328, 330
 Bertazzini, Carlo Girolamo 285
 Besozzi, Alessandro 280
 Bettin, Ivano 9, 11, 157, 164, 176
 Bielke, Nils 122
 Biordi, Paolo 56
 Blancheton, Pierre Ph. de 34-35, 61, 75
 Blantini (Blanchini) 61
 Boccabadati, Luigia 47

Boccherini, Luigi 18, 24-26, 29, 43, 51, 187, 348
 Bodinus, Sebastian 250
 Boer, Bertil van 8, 10-11, 119, 127, 130, 135
 Boggio, Enrico 216, 307-308, 311, 373
 Boileau-Despréaux, Nicolas 355
 Boivin (stampatore) 64, 67, 126, 134, 246, 274-275, 306, 311
 Bolzano (stampatore) 156
 Bonazzi, Antonio 163
 – Carlo 163
 – Felice 163
 – Ferdinando 163, 314, 317-318
 – Giuseppe 163
 Bonds, Mark Evan 29, 77-78, 80, 84, 94
 Bonesi, Barnaba 314-315, 317
 Bononcini, Giovanni 120
 Borromeo, Carlo (santo) 16
 Bottegal, Attilio 105
 Bosio, Alessandro 219
 Bouquet, Marie-Thérèse 357-358
 Bourdieu, Pierre 80
 Boyce, William 344
 Butler, Margaret 357-359
 Braida, Ludovica 154
 Brant, Per 62, 125, 126
 Bremner (stampatore) 273
 Brenet, Michel 258
 Brinkmann, Johannes 336
 Brioschi, Antonio 7-11, 13-15, 17, 19, 27-28, 30-31, 34-40, 45, 52-55, 75, 77, 81-82, 89-101, 111, 113, 115, 118-120, 125-135, 280, 319-320, 325-326, 334
 Brivio, Carlo Francesco 257
 – Giuseppe ‘della Tromba’ 257-258
 – Giuseppe Ferdinando 9, 19, 28, 60, 257-258, 271-277
 Brixì, Franz 327-328
 Brook, Barry S. 63, 213, 229, 231, 280
 Brossard, Sébastien de 313
 Brown, Bruce Alan 28
 Brusa, Marco 28, 169-170, 172, 176, 286, 305-306
 Burkholder, Peter J. 95
 Burney, Charles 20-21, 40-41, 43-44, 162-163, 169, 313, 335, 337, 339-341, 349-351, 353, 357, 373

C

Caldara, Antonio 220-221
 Calegari (organista) 175
 Callori Prova Balliani, Giovanni Francesco Orazio 280
 Cambini, Giuseppe Maria 51
 Camerloher, Joseph 65, 67
 Cannabich, Christian 18, 25, 371
 Cantù, Giuseppe 315, 317
 Caplin, William E. 29
 Capuzzi, Antonio 26
 Carisio, Giuseppe 156
 Carlo VI (imperatore) 220
 Carlo Emanuele III di Savoia 19
 Carlos, Wendy 188
 Carcani, Giuseppe 175
 Carpani, Giuseppe 20-21, 23, 25, 33, 40-41, 43, 175, 284
 Catanti (conte) 205
 Cattoretti, Anna 43, 170, 172
 Cesari, Gaetano 21, 49, 258, 279, 280, 284, 354, 365-366
 Cervella (barone) 222
 Chantler, Abigail 350
 Cherubini, Luigi 51, 318
 Chelleri, Fortunato 13, 61, 120-122, 126-127
 Chegai, Andrea 360
 Chiesa, Melchiorre 19, 26, 28, 164, 168, 176, 280, 300, 305, 315-317, 334, 353
 Chinzer, Giovanni 106-107, 109, 111, 113-114, 117-118
 Choron, Alexandre E. 340
 Churgin, Bathia 8, 11, 25, 27-31, 35, 40, 43, 55-59, 61-67, 69, 71-72, 82, 85-87, 90, 95-96, 100, 107, 125, 135, 279, 303, 306, 315, 337, 342, 354, 363
 Cianchettini, Pio 46
 Ciccolini, Alessandro 220
 Cimarosa, Domenico 32
 Cirani, Enrico 219, 222, 224
 – Paola 219-220
 Cirri, Giovanni Battista 187
 Civelli, Luca 9, 11, 169, 173, 176
 Civeri, Giacomo 219
 Corsini (famiglia) 122
 Clegg, John 335
 Clementi, Muzio 26, 51
 Clermont, Susan 73

Cogliati, Daniele 9, 11
 Cohen, H. Robert 357
 – Margaret 80
 Colombo, Giovanni 164, 166-168
 – Giovanni (cardinale) 161
 Cominetti, Ennio 177
 Cone, Edward T. 95
 Connolly, Dave 179, 188
 Contino, Pietro 280
 Corbella, Giovanni 162, 175
 Corelli, Arcangelo 272, 301, 338-339, 350-351
 Choron, Alexandre Etienne 328-329
 Corrette, Michel 220
 Cox, J. (stampatore) 273
 Crivelli, Gaetano 47
 Crivello, Giovanni Battista 360
 Cumberland, Enrico Federico duca di 34
 Cumming, Julie E. 360
 Czerny, Carl 98

D

D'Amico, Silvio 258
 Dahlhaus, Carl 22, 25, 27, 49, 314, 334, 347, 350
 Dal Re, Marcantonio 16, 136
 Dalmonte, Rossana 318
 Danuser, Hermann 22
 Daolmi, Davide 8-9, 11, 257, 284
 Darcy, Warren 22, 29, 80-82, 88, 90
 De Boni, Filippo 328, 330
 De Brosses, Charles 19, 360
 De Fesch, Willem 106-107, 109, 112-113
 De Filippis, Felice 170-171
 De Florentiis, Graziella 257
 De La Chevardiere (stampatore) 209
 De Majo, Cicco 358-359
 De Smet, Monique 183, 218
 De Vincenti, Melchiorre 175
 Dean, Winton 333, 337
 Debroux, Joseph 275
 Degrada, Francesco 360
 Delius, Nikolaus 220
 Dellaborra, Mariateresa 161-162, 170, 173
 Demachi, Giuseppe 26
 Destefanis, Dante 286
 Deutsch, Otto Erich Deutsch 41
 Devriès, Anik 96, 258
 Diaz, Furio 172

Dlabacž, Gottfried Johann 327-329
 Donzelli, Giuseppe 174
 Doove, Jan A. F. 107
 Dubos, Jean-Baptiste 355, 359

E

Eitner, Robert 169-171, 204-207, 211-215, 329-330, 241, 246, 257-258, 279-280, 285
 Eller, Rudolf 246
 Emerson, John A. 69
 Engelhart, Hinrich Christoph 295
 Enrichetta d'Este 220
 Erwein, Rudolf Franz 221
 Estien, Charles 60, 62, 64

F

Fabbri, Paolo 50
 Faitelli, Virgilio Blasius 280
 Faregna, Silvia 344
 Farina, Cosetta 176
 – Giovanni Battista 174
 Farnese, Antonio 220
 Fascetti, Giovanni Lorenzo 167
 Favart, Charles Simon 119
 Fayolle, François J. M. 328-329, 340
 Federici, Vincenzo 60
 – Gerolama 335
 Federico I di Svezia 120
 Federico Enrico d'Orange 185
 Federico Guglielmo II di Prussia 186
 Feist, Romain 358, 372
 Ferrari, Lucia 219
 Fertonani, Cesare 9-11, 17, 19-21, 23, 28, 32, 354-357, 362, 372
 Fétis, François-Joseph 282, 313, 328-329
 Filippo I di Borbone 34, 305
 Finscher, Ludwig 17, 24-25, 49-50, 334
 Fioroni, Giovanni Andrea 164-165, 167-168, 173, 300, 314, 316-318
 Fischietti, Domenico 151
 Fiske, Roger 347
 Forchert, Arno 49
 Forkel, Nikolaus 313
 Forsberg, Suzanne 65
 Fowler, Alistair 80
 Fowke, Giuseppe 206
 Francesco I di Valois 286
 Franzoni, Jacopo 9, 11, 176, 179, 186

Friesen, Johan 105
 Frigerio, Renato 163
 – Rossella 163
 Frydén, Lars 121
 Fuchsin, Maria Hildegardis 250

G

Gadamer, Hans Georg 80
 Gainsborough, Thomas 332
 Gaisruck, Carlo Gaetano 159
 Galasso, Clorinda 9, 11
 Galeazzi, Francesco 20, 26, 29-30, 37, 40,
 42-44, 93-94
 – Giuseppe 155-156, 159
 Galimberti, Ferdinando 8-9, 13, 17, 19, 28,
 30, 60-61, 279- 281, 288-296, 314-315
 Gallo, Alberto 113
 Galuppi, Baldassarre 32-33, 280, 305, 358
 Gärtner, Heinz 345, 350
 Garrick, David 341
 Gassner, Ferdinand Simon 329-330
 Gatti, Guido M. 170, 246, 328-329, 331
 Gellert, Christian 329
 Geminiani, Francesco 120, 122, 271, 338-
 340, 350-351
 Gérard, Yves 357
 Gerber, Ernst Ludwig 169, 183, 209, 279,
 327, 329
 Gerbert, Martin 313
 Gervasoni, Carlo 26, 29, 171-172, 175
 Ghielmi, Lorenzo 163, 282
 – Vittorio 40, 56
 Giardini, Felice 9, 18, 26, 285, 333-334,
 340-345, 347, 350-351
 Giorgio III d'Inghilterra 34, 182, 345
 Giovannetti, Paolo 180
 Giovannini, Pietro 123
 Girard (editore) 51
 Giuggioli, Matteo 8, 11
 Giulini, Giorgio 21, 28, 33, 60, 275, 280
 Giuseppe II 156, 224
 Gluck, Christoph Willibald 18, 24-25, 48,
 100, 357-358, 360, 363, 369, 371
 Goethe, Johann Wolfgang 53
 Goldoni, Carlo 151
 Golovin, Nikolai 120
 Gombrich, Ernst H. 80
 Gore, Al 179, 180
 – Tipper 180

Gorman, Greg 181
 Gotti, Tito 48
 Goy, François-Pierre 69
 Göllner, Marie Louise 22, 77, 79, 83-84,
 87, 9091
 Graf, Herbert 329-330
 Grandati, Giannantonio 174
 Grancino, Giovanni 20
 Grandi, Gaetano 60
 Graun, Carl Heinrich 66-67
 Graun, Johann Gottlieb 66
 Graupner, Christoph 58
 Greco, Giovanni Battista 219
 Griveau, Maurice 360
 Grosley, Pierre Jean 20
 Guadagnini, Giovanni Battista 20
 Guarneri (famiglia) 20
 Guglielmina di Prussia 186
 Guglielmo I 186
 Guglielmo V d'Orange 183-186, 210
 Guillemain, Louis-Gabriel 25, 60

H

Handel, George Frideric 42-43, 119-122,
 128, 258, 271-272, 337, 338-339, 344-345,
 350-351
 Harrer, Gottlob 25
 Hartmann, Johann Ernst 127
 Hasse, Johann Adolf 30, 32, 58, 67, 258,
 273
 Hasselt, Luc van 106
 Hauschka, Vinzenz 328
 Havlik, Jaromír 328, 331
 Hawkins, John 335, 337, 339, 340, 344,
 345, 350
 Haydn, Joseph 14, 20, 24, 26, 41-43, 46-49,
 52, 81, 94, 98-99, 114, 118, 147, 351
 Heartz, Daniel 21, 24-25, 28, 345, 347, 348,
 350
 Hedwall, Lennart 120, 126, 127, 135
 Hegglin, Clemens 300
 Heidegger, Martin 80
 Hell, Helmut 24, 31
 Hepokoski, James 22, 29, 80-82, 88, 90
 Hirshberg, Jehoash 81, 222, 234, 240, 244-
 245, 247
 Hochstein, Wolfgang 31
 Hoffman, Carl Julius Adolph 162
 Holzbauer, Ignaz 18, 25, 371, 372, 373

Hooghe, Romeyn de 184
 Höpkin, Arvid Niklas von 135
 Huberty (stampatore) 208
 Hummel (stampatore) 184-185, 210-211
 Hupfeld, Bernhard 106-107, 109, 111, 114,
 116-118
 Hurlebusch, Conrad 120
 Husserl, Edmund 80

I

Ingarden, Roman 80
 Inwood, Stephen 334
 Inzaghi, Luigi 28, 335
 Iser, Wolfgang 80
 Israel, Karl 183
 Ivarsdotter, Anna Johnson 121-122
 Ives, Charles 95

J

Jameson, Fredric 80
 Janáčková, Irena 328, 330
 Jauss, Hans Robert 80
 Jenkins, Newell 28, 31, 35, 58-59, 63, 65-
 66, 72, 95, 107, 125, 135, 303, 306, 315,
 342
 Johansson, Cari 211
 Johnsen, Henrik Philip 128, 135
 Jommelli, Niccolò 32, 176, 341, 366
 Jonsson, Leif 121-122

K

Kade, Otto 315
 Kaplon, Andrzej 183
 Kapsa, Václav 327-329, 331
 Keller, Sigismund 9, 300, 312-315
 Kidd, Ronald R. 344
 Kiesewetter, Raphael Georg 313, 315
 Killy, Walther 328, 331
 Kirkandale, Ursula 221
 Knödler, J. Luc 107
 Koch, Klaus-Peter 329, 331
 Koeler, Karl-Heinz 183
 Kosch, Wilhelm 327, 330
 Koželuh, Jan Evangelista 328
 Kraus, Friedrich 236, 254, 296
 – Joseph Martin 127
 Kubrick, Stanley 188
 Kunze, Stefan 24, 31

L

La Borde, Jean-Benjamin de 257-258, 313
 La Laurencie, Lionel de 61-62, 65, 70, 96,
 251-252, 291-292, 303
 Lampugnani, Giovanni Battista 19, 26,
 28, 60, 65, 67, 119, 125, 280, 284, 291,
 305-306, 334, 358, 363
 Lance, Evelyn B. 337
 Landolfi, Carlo Ferdinando 20
 Landriani, Carlo Francesco 281
 Langendijk, Pieter 105
 LaRue, Jan 17, 24-25, 27-28, 57-58, 68, 96
 Lasocki, David 335
 Laube, Antonín 9, 63, 319-320, 325-331
 Laterza, Agostina Zecca 354
 Latuada, Serviliano 153
 Lauchery, Etienne 358
 Lavazza, Antonio Maria 20
 Le Clerc (stampatore) 60, 64, 67, 96, 126,
 134, 246, 258, 274-275
 Leclair (stampatore) 208
 Leenberg, Axel 121, 125
 Leo, Leonardo 30, 32, 126, 301
 Lessona, Giuseppe 174
 Lesure, François 96, 258
 Leuhusen, Carl 255
 Litta, Agostino 33
 Locatelli, Pietro A. 21, 66-67, 107, 109
 Lolli, Antonio 21, 26
 Lollo, Renata 159
 Lotti, Antonio 123
 Lundberg, Matthias 126
 Luzio, Alessandro 49

M

Machio, Giacomo 335
 Maffei, Clarina 49
 Maffei, Fabiola 28
 Magarotto, Matteo 9, 11
 Majo, Angelo 160-161
 Mancini, Giovanni Battista 258
 Mandel-Yehuda, Sarah 8, 28, 31, 35, 39-
 40, 55-58, 61-63, 69-71, 91, 95-97, 113,
 127, 130, 135, 319
 Mangani, Marco 43
 Mangean (stampatore) 67
 Mantegazza, Giovanni 20
 Marchi, Giovanni Maria 285

Marre, Jan de 105
 Martelli, Girolamo Gaetano 221
 Martinenghi, Carlo 162
 Martini, Giovanni Battista 33, 124-125,
 172-173, 175, 222, 313-314, 318, 345-346
 Martinotti, Sergio 258
 Mattheson, Johann 313
 Maunder, Richard 346
 Maupetit (stampatore) 64, 67, 82, 89, 91-
 92, 94, 126
 Mazzoni, Camillo 175
 Mazzesi (cancelliere) 156
 McClymonds, Merita Petzoldt 31, 358
 McVeigh, Simon 81, 244-245, 247, 285,
 333-334, 340-342, 344, 346-347, 350
 Meadow, Mark 271
 Mellano, Carlo 360
 Mendel, Hermann 186, 327-328, 330
 Merleau-Ponty, Maurice 80
 Merlo, Simone 9, 319
 Meucci, Renato 8, 10, 138-139, 144, 148
 Metastasio, Pietro 33, 358
 Meyer, Jakob 122
 Meyer von Schauensee, Franz Joseph Le-
 onti 279, 290, 292, 294-295
 Meyerbeer, Giacomo 48
 Mila, Massimo 50
 Miles, Barry 187
 Minoja, Ambrogio 318
 Miroglio, Jean-Baptiste 25
 Mohr, Wilhelm 336
 Mol, Jan 104
 Molter, Johann Melchior 25
 Montanari, Anna Paola 153-156
 – Antonio Maria 123
 Montano, Giovanni 151-156, 158, 160
 Monterosso, Raffaello 222
 Montesquieu, Charles-Louis de 18
 Monza, Carlo 9, 26, 162, 165-168, 300, 305,
 314-318, 352-367, 369-374, 388
 – Gaetano 354
 Moravetz, Giovanni 63
 Morellon la Cave, François 105
 Moretto, Vanni 56, 73, 127
 Motta, Gaetano 157-160, 164
 Mozart, Leopold 185, 347
 – Wolfgang Amadeus 14, 18, 25, 41, 95,
 114, 118, 46-49, 52, 81, 185, 328, 347, 350
 Müller, Marianus 285, 300, 314, 318
 Mysliveček, Josef 18, 25

N

Napoleone I 174, 177, 318
 Newman, William Stein 246, 344
 Noverre, Jean Georges 358-359

O

Occhiogrosso, Peter 180, 181
 Ocker, David 180, 188
 Offement, Adrien-Nicolas de Lasalle d' 34
 Ongaretto, Piazza Giovanni Battista detto
 169
 Orlandini, Giuseppe Maria 123

P

Pachta, Filip 34, 59, 63, 75
 Paganini, Nicolò 26
 Paisiello, Giovanni 32, 176, 348
 Paladino, Giovanni 286
 Paladini, Giuseppe 9, 19, 26, 28, 60, 278-
 279, 281-286, 297-304, 306, 314, 316, 340
 Pallavicini, Gian Luca 16, 21, 23, 32-33,
 284
 Pasquali, Niccolò 123
 Parini, Giuseppe 155
 Pepusch, Johann 120
 Pergolesi, Giovanni Battista 32, 125
 Pezzani, Luigi 224
 Piazza, Gaetano 9, 19, 26, 28, 60, 156, 164,
 166-167, 169-177, 285, 305, 314, 316
 – Felice 176-177, 305
 Piazzino 165, 176-177
 Piazzolla, Astor 169
 Piccinni, Niccolò 32, 151, 345
 Pichl, Václav 18, 25-26
 Pincherle, Marc 105, 220
 Pintacuda, Salvatore 305-306
 Pisendel, Johann Georg 249-250
 Planelli, Antonio 358
 Pleyel, Ignace 26
 Podlaha, Antonín 328, 330
 Pogliani, Francesco 163, 165, 316, 318
 Pohl, Carl Ferdinand 333
 Porcelli, Maria Costanza 221
 Porpora, Nicola 30, 32, 258, 275
 Portowitz, Adena 28, 90
 Poštolka, Milan 327-328, 331
 Pouplinière, Alexandre Jean Joseph Le Ri-
 che de la 33

Pozzi, Ferdinando 219
 – Paola 248-250
 Prefumo, Danilo 27-28, 337
 Prina, Girolamo Antonio 335
 Psilanderhielm, Johan Gustaf 62-63
 Pugnani, Gaetano 26
 Punto, Giovanni (Jan Václav Stich) 146
 Pyron, Nona 186, 211

Q

Quaglia, Agostino 162, 175
 Quantz, Johann Joachim 20, 335, 357
 Quaranta, Elena 163
 Quoika, Rudolf 327-328, 331

R

Rainone, Antonio 60
 Rameau, Jean Philippe 122
 Rasch, Rudolf 8, 11, 106, 183
 Ratner, Leonard G. 29, 44, 90, 98
 Ravizza, Filippo Emanuele 176
 Refardt, Edgar 279, 285, 290-291
 Reggiori, Ferdinando 159
 Reinestein, S. van Heiden van 183
 Riccardi, Dodino 76
 Ricci, Carlo 219
 – Francesco Pasquale 21, 26, 182-185
 Richter, Franz Xaver 63, 66-67, 134-135
 Ricordi (editore) 50, 51
 Ricucci, Giuseppe 163
 Rieger, František Ladislav 329-330
 Riemann, Hugo 65
 Riva, Francesco 9, 11, 174-176
 Rizzi, Vittorio 225
 Robbio, Carlo Benvenuto 52
 Rolla, Alessandro 21, 26, 44, 305
 Roman, Johan Helmich 8, 10, 25, 119-135
 Romani, Giovanni 219-222, 224
 Rosen, Charles 29
 Rosmarin, Adena 80
 Rosnati, Grazia Maria 155-156
 Rossi, Attilio 28, 169-170, 172, 176, 286,
 305-306
 – Francesco Maria 159
 – Lucia 219
 – Marco 303
 Rossini, Gioachino 47-48, 188
 Rousseau, Jean-Jacques 358, 360

Rudé, George 334
 Ruggero, Francesco Girolamo 335
 Rundel, Peter 187
 Russell, Tilden A. 61
 Rutová, Milada 327-328, 331
 Ryba, Jan Jakub 328, 330

S

Sacchi, Giovenale 20, 41, 172-173, 176-
 177
 Sacchini, Antonio 357
 Sadie, Stanley 334
 Sahlstedt, Abraham 120, 122-124, 134
 Salvetti, Guido 179, 182-183
 Sammartini, Antonio 61, 63
 – Gerolama Federici 335
 – Giovanni Battista 8-9, 11, 13, 17, 19-21,
 23-32, 34-36, 40-41, 43-44, 56, 58-61, 63,
 65-69, 72, 75-76, 77, 81-82, 84-88, 90-91,
 94-101, 106-107, 109, 111, 113-115, 117-
 119, 124-125, 127, 129, 131, 134, 162-168,
 172-173, 176-177, 250, 279-282, 284-286,
 293, 303, 305-311, 314-315, 317, 333-335,
 340, 350-351, 363, 366-368, 371, 373
 – Giuseppe 9, 65, 125, 137, 139, 306, 334-
 337, 339-340, 350-351
 Samson, Jim 22
 Sarasin, Lucas 290-291
 Saratelli, Giuseppe 124
 Sarri, Domenico 123-124
 Sarti, Giuseppe 318
 Sartori, Claudio 170, 173, 177, 257-258,
 282, 284
 Scaccia, Angelo Maria 60
 Scarpetta, Umberto 173
 Scalabrini, Paolo 318
 Schaffrath, Christoph 68
 Scheibe, Johann Adolph 79
 Scheurleer, Daniel François 105, 107
 Schilling, Gustav 329-330
 Schmidl, Carlo 182, 186, 246, 258, 282, 318
 Schneider, Nicola 210
 Schnoebelen, Anne 175
 Schubart, Christian Daniel 372
 Schubert, Franz 81, 95
 Schultesius, Johann Paul 171
 Schulze, Hans-Joachim 345
 Scolari, Giuseppe 280
 Sergent Marceau, Maria Assunta 21

Serini, Giovanni Battista 21
 Sforza Visconti, Filippo 33
 Signorelli, Cristoforo 56, 96-97
 Simpson (stampat.) 64, 67, 258, 272-273
 Sità, Maria Grazia 20-21
 Solnitz, Anton Wilhelm 25, 106-107, 109-111, 114, 116-117
 Somis, Giovanni Battista 271, 340
 Spacilova, Jana 63
 Speck, Christian 24, 27
 Sperati (stampatore) 46
 Spitzer, John 40, 284
 Squire, William Barclay 244, 256
 Stamitz, Giovanni 52, 84, 345
 Stefani, Davide 9, 11
 Sterne, Laurence 21
 Štefan, Jiří 328, 331
 Stradella, Alessandro 47-48
 Stradivari (famiglia) 20
 Strohm, Reinhard 50, 334, 358
 Stuard, Jacques 208

T

Tajetti, Oscar 182, 183
 Talbot, Michael 220
 Targa, Cristina 280
 Tarrini, Giuseppe 304
 Tartini, Giuseppe 43, 52, 123, 341
 Telemann, Georg Philipp 119
 Temanza, Andrea 106-107, 109, 111, 113-114, 117-118
 Terreni, Bonaventura 300, 305, 318
 Tessarini, Carlo 61
 Testore, Carlo Antonio 20
 Tevo, Zaccaria 45
 Thompson, C. & S. (stampatori) 273
 – Hunter Stockton 180
 Todorov, Tzvetan 79-80
 Toffetti, Marina 174-175
 Torrefranca, Fausto 24, 52, 353, 371
 Traetta, Tommaso 32, 358
 Trovato, Paolo 45, 53
 Tusler, Robert 106

U

Ulhoorn, Jan 105
 Ulrika Eleonora (regina di Svezia) 120, 128
 – Louisa 120, 128

V

Vaccarini, Marina 257
 Valcamonica, Stefano 174
 Valle, Pietro 162, 165-168
 Vallotti, Antonio 175
 Valsecchi, Franco 156
 Vaňhal, Johann 26
 Vasacofzchi 280
 Veladini, Luigi (stampatore) 156-157
 Vendome (stampatore) 207
 Venier (stampatore) 208, 258
 Veracini, Francesco Maria 43
 Verga, Davide 9, 11
 Verdi, Giuseppe 48-49
 Verazi, Mattia 357-360
 Veronese (stampatore) 52
 Verri, Pietro 23, 346, 353
 Vessia, Gianicola 303
 Vesta Verde 155
 Villa, Marcello 220, 222
 Vinci, Leonardo 30, 32, 273
 Visconti Borromeo (famiglia) 354
 Vistrand, Gustaf 295
 Vitali, Carlo 28, 358, 363
 Vivaldi, Antonio 14, 34, 39, 105-107, 111, 127, 220, 355-356
 Vlaardingerbroek, Kees 106
 Vretblad, Patrik 120-123, 125, 127-128
 Vulliamy, Graham 187

W

Wagner, Eugène 269
 Waldstein, Emanuel Philipp von 34
 Walin, Stig 120, 126, 127
 Walsh, J. (stampat.) 64, 67, 258, 271-272
 Walter, Georg 293
 Walther, Joahnn Gottfried 313
 Warburton, Ernest 345-346
 Weber, Max 21
 – William 350
 Webster, James 350
 Weideman, Carl Friedrich 273
 Welcker (stampatore) 205-207
 Wellek, René 45
 Wendt, Amadeus 46
 Winterfeld, Carl Georg von 313
 Witvogel, Gerhardo Friderico 245

- Wolf, Eugene K. 17, 22, 24-25, 27-28, 31, 77, 80, 220, 246
 Wollenberg, Susan 333
 Wurzbach, Constant von 327-330
 Würzt, Roland 31
- Z**
- Zani, Alessandro Giuseppe 221
 – Andrea Teodoro 9, 21, 28, 31, 113, 219-224, 231, 241-256
 – Angelo Maria 221
 – Francesco 219
 – Francesco Vincenzo 221
 – Giovanni Maria Vincenzo 221
 – Maria Anna Francesca 221
 – Maria Teresa 221
- Marianna Teresa 221
 Zappa (medico) 156
 – Anita 188
 – Dominico 188
 – Francesco 9, 178-189, 204-217, 334
 – Frank 179-181, 187-188
 – Guido 188
 – Simeone 188
 Zaslav, Neal 40, 284
 Zavateri, Lorenzo Gaetano 355-356, 363
 Zellbell, Ferdinand 135
 Zingarelli, Nicola Antonio 15, 18, 26, 32
 Zschotzscher, Johan Christian 295
 Zuccari, Antonio 221
 – Carlo 21, 33, 60, 334
 Zucchinetti (famiglia) 163
 – Giovanni Maria 314, 318

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica
del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
diretta da Cesare Fertonani

Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada
A cura di C. Fertonani - E. Sala - C. Toscani

Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo
A cura di D. Daolmi e C. Fertonani

Altri volumi dal catalogo LED:

C. Fertonani • *La memoria del canto. Autocitazioni e rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*

Nina, ossia La pazza per amore. Commedia di un atto in prosa ed in verso, e per musica
Edizione critica a cura di D. Daolmi

C. Lanfossi • *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La Regina Floridea (Milano 1670).
Dramma per musica in tre atti di Teodoro Barbò, musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca,
Pietro Simone Agostini*

P. Bosio • *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo
teatrale - 2 voll.*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti è disponibile il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.