

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ

MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MASTERARBEIT

Pietro Urbani, *Concerto con Piena
Orchestra Di Flauto Traverso*

Studio del manoscritto ed edizione critica

von

Tommaso Simonetta Sandri

Betreuende Dozentin: Dr. Agnese Pavanello

Hauptfach: Traverso

Hauptfach-Dozent: Prof. Marc Hantaï

Datum des Masterkonzerts: 26.06.2023

Abgabedatum der Masterarbeit: 20.02.2023

Selbständigkeitserklärung

Name: Simonetta Sandri

Vorname: Tommaso

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum Basel, 12.02.2023

Unterschrift

Abstract

Il presente elaborato è centrato sullo studio e sull'edizione critica del manoscritto inedito del *Concerto con Piena Orchestra Di Flauto Traverso* composto da Pietro Urbani (1749–1816). L'edizione è corredata di apparato critico e dell'esposizione dei criteri editoriali seguiti. Oltre alle informazioni biografiche sull'autore sono state approfondite questioni relative alla contestualizzazione dell'opera e sono state analizzate le cadenze originali presenti nella parte di flauto. Vengono inoltre forniti dei suggerimenti interpretativi per l'esecuzione del concerto basati sulla trattatistica coeva.

Sommario

Introduzione.....	2
1. Cenni Biografici.....	4
2. Il Manoscritto.....	6
2.1 Provenienza e appartenenza.....	6
2.2 Principali tratti stilistici e cadenze.....	10
3. Suggerimenti interpretativi.....	17
3.1 Abbellimenti.....	17
3.2 Articolazioni.....	19
4.1 Criteri Editoriali.....	20
4.2 Abbreviazioni.....	22
4.3 Annotazioni.....	23
5. Riferimenti Bibliografici.....	29
Edizione.....	32

Introduzione

Il repertorio italiano del tardo Settecento per flauto traversiere non è ancora stato del tutto riscoperto. Nello specifico si fa qui riferimento alla musica per flauto diffusa e scritta in Italia da compositori italiani attivi sul territorio durante questo periodo, ad oggi pervenuta nella maggior parte dei casi in forma manoscritta. È noto infatti come, durante il corso dell'intero 1700, le pubblicazioni per traversiere ad opera di compositori italiani avvenissero soprattutto all'estero (in particolare in Inghilterra ed in Olanda), dove vennero stampate diverse raccolte di duetti, sonate e trisonate dedicate al flauto. Decisamente più rari sia in Italia che in altri paesi, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, sono invece i concerti italiani dedicati a questo strumento. I pochi esempi ad oggi conosciuti risultano essere spesso poco noti e vengono di rado eseguiti.

L'interesse per il *Concerto con Piena Orchestra Di Flauto Traverso* composto da Pietro Urbani (1749–1816) nasce da un personale desiderio di confrontarsi, anzitutto in qualità di esecutore, con pagine musicali inesplorate. Il manoscritto, finora rimasto inedito, racchiude in sé alcune caratteristiche di unicità (come la presenza di cadenze scritte nella parte del flauto) e solleva diversi interrogativi (come quelli relativi alla sua provenienza e appartenenza) discussi nel presente studio. L'obiettivo di questo lavoro è quello di fornire un quadro informativo sull'opera dal punto di vista storico-contestuale e stilistico, e di contribuire così ad alimentare le ricerche sul repertorio italiano per flauto oggi dimenticato, in particolare su quello risalente all'ultimo trentennio del diciottesimo secolo.

Ringrazio sentitamente la mia relatrice, la Dott.ssa. Agnese Pavanello per avermi seguito e supportato costantemente durante la stesura dello scritto; il Prof. Dr. Thomas Drescher e il Prof. Dr. Martin Kirnbauer per i preziosi consigli e documenti; il Conservatorio di Vicenza e in particolare il Dr. Umberto D'Arpa e la Dott.ssa Salomé Lovat per aver gentilmente acconsentito a fornire una copia digitalizzata del manoscritto e per tutte le informazioni fornitemi relative al fondo Canneti e alla filigrana; il Prof. Marc Hantaï e la Prof.ssa. Johanna Bartz per avermi arricchito immensamente, sia dal punto di vista musicale che dal punto di vista umano, attraverso la loro eccellente competenza, come solo due mentori di altissimo calibro avrebbero potuto fare; la Schola Cantorum Basiliensis per essere stata una straordinaria istituzione, per avermi accolto e aver creduto in me in questi quattro magnifici

sebbene non facili anni (viste le difficoltà legate alla situazione pandemica); il Prof. J.A. Bötticher, il Prof. Dr. Johannes Menke e il Prof. Dr. Florian Vogt per il loro aiuto e contributo; il maestro Enrico Coden per la sua grande disponibilità e professionalità; tutti i cornisti e strumentisti ad arco che mi hanno aiutato; i miei cari amici e infine i miei genitori, per esserci sempre, egregiamente.

1. Cenni Biografici

Nato a Milano nel 1749, il cantante Pietro Urbani fu anche compositore, editore, insegnante, impresario e commerciante di musica e strumenti musicali.¹ Dei suoi primi anni di vita e di attività si conoscono solo alcuni frammenti: poco dopo aver conseguito il titolo di Dottore in Musica presso l'Università di Milano,² partì per Londra assieme al connazionale "Rontzini", come riportato nel suo necrologio comparso nello *Scots Magazine* del 1816:

The celebrated Rontzini [sic] and Urbani were the only remaining two of that great school of science. They finished their studies nearly about the same time, quitted their native homes together, and arrived in London.³

Come giustamente puntualizzato da Sonia Baxter Tinagli nella sua tesi di dottorato, nel caso in cui il Rontzini sopracitato dovesse corrispondere alla figura di Venanzio Rauzzini,⁴ questo porterebbe ad individuare l'anno di arrivo di Urbani a Londra nel 1774.⁵ Finora il suo viaggio verso la capitale inglese è stato fatto risalire a poco prima del 1781.⁶

Dopo alcuni anni trascorsi tra Dublino e Glasgow (1781–1784), nel 1784⁷ Urbani si trasferì ad Edimburgo, dove svolse una intensa attività in qualità di cantante, insegnante e compositore per la Musical Society.⁸ Sempre ad Edimburgo Urbani pubblicò un gran numero di composizioni, la maggior parte delle quali assieme all'editore musicale Edward Liston, con

¹ Sonia T. Baxter, *Italian Music and Musicians in Edinburgh c.1720-1800: a Historical and Critical Study*, [tesi di dottorato], University of Glasgow, 1999, https://theses.gla.ac.uk/8655/1/1999baxterphd_v1.pdf, pp. 245–246.

² Andrea Ammendola, "Urbani, Pietro", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg13160&v=1.0&rs=mgg13160>, (consultato il 15.10.2022).

³ *Scots Magazine*, 1816, p. 960, cit. in Baxter, *Italian Music and Musicians in Edinburgh*, p. 245.

⁴ Venanzio Rauzzini (Camerino, 18 Dicembre 1746 – Bath, 8 aprile 1810) fu soprano, compositore ed insegnante di canto. Il 19 settembre del 1774 si recò a Londra dove venne scritturato presso il King's theatre. Cfr. Raffaele Mellace, "Rauzzini, Venanzio", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, 2016, https://www.treccani.it/enciclopedia/venanzio-rauzzini_%28Dizionario-Biografico%29/, (consultato il 04.02.2023).

⁵ "If the 'Rontzini' mentioned in Urbani's obituary is indeed Venanzio Rauzzini, then this would establish that year of Urbani's arrival in England (which has previously been unknown) as 1774". Baxter, *Italian Music and Musicians in Edinburgh*, p. 246.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Società organizzatrice di eventi musicali, per la maggior parte concerti, che avevano luogo nella St. Cecilia's Hall di Edimburgo. La Musical Society di Edimburgo regolò per svariati anni, a partire dalla sua fondazione nel 1728, la vita musicale dei nobili dilettanti dell'epoca. Per maggiori informazioni a riguardo si rimanda a: Jennifer Macleod, *The Edinburgh Musical Society: its Membership and Repertoire 1728 -1797*, [tesi di dottorato], University of Edinburgh, 2001.

cui entrò in società nel 1795, fondando la Urbani & Liston al n. 10 di Princess Street, che esistette fino al 1806.⁹ Molte di queste pubblicazioni sono costituite da musica vocale e in particolare spesso si tratta di arrangiamenti di canzoni popolari scozzesi. Questo genere di lavori lo pose in contatto con numerosi poeti dell'epoca, fra i quali il celebre Robert Burns.¹⁰

Alcune di queste canzoni popolari da lui arrangiate vennero pubblicate singolarmente, altre invece in antologie: *A Selection of Scots Songs, harmonized, improved with simple and adapted graces*; *A Select Collection of Original Scottish Airs* (Edimburgo: Urbani & Liston, 1792-1804).¹¹ Per quanto concerne il versante strumentale, sempre fra le pubblicazioni per la Urbani & Liston vi sono tre raccolte di composizioni da camera e per tastiera: *Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with a Violin Accompaniment op. 5* (1785); *A Selection of Minuets, High Dances, Cotillions, Scots Airs etc. Adapted for the Piano Forte or Harpsichord* (1795); *Twenty Eight Favorite Venetian Airs etc. Arranged for the Piano Forte, Some of Which for the Harp* (1800).¹² Il flauto compare invece in due opere:¹³ *A Favorite Selection of Scots Tunes properly arranged as Duettos for Two German Flutes or Two Violins* (1798); *Urbani & Liston's Selection of Highland Strathspeyes, Reels, Dances etc. Arr. for the German Flute or Violin* (1802).¹⁴ La prima di queste due ultime raccolte è stata pubblicata in tre volumi, ciascuno dei quali costituito da due libri contenenti le rispettive parti staccate. I duetti al suo interno sono piuttosto brevi e presentano delle melodie ornamentate in maniera elaborata.¹⁵ Urbani compose inoltre due opere teatrali eseguite a Dublino ma andate perdute (*Il Farnace*, 1784 e *Il Trionfo di Clelia*, 1785).¹⁶ In ambito didattico va ricordata la composizione del trattato *The Singer's Guide* (Edimburgo: Urbani & Liston, 1795).¹⁷ Altre

⁹ Ammendola, "Urbani, Pietro".

¹⁰ David Fraser-Harris, *Saint Cecilia's Hall in the Niddry Wind. A Chapter in the History of the Music of the Past in Edinburgh*, Edimburgo-Londra, Oliphant, Anderson and Ferrier, 1899, pp. 126–131.

¹¹ Ammendola, "Urbani, Pietro".

¹² *Ibid.*

¹³ Oltre a queste raccolte vi sono anche singoli lavori che coinvolgono il flauto, pubblicati sempre da Urbani & Liston: *Fare thee weel &c. [Song with part for German flute.] Words by Robert Burns, (1795)* e *Will thou be my dearie. A favorite Scots song, words by R. Burns. [With a part for the German flute.] Harmonized by P. Urbani, (1800)*. Entrambe le composizioni sono conservate presso la National Library of Scotland.

¹⁴ Ammendola, "Urbani, Pietro".

¹⁵ Elizabeth C. Ford, *The Flute in Musical Life in Eighteenth-century Scotland*, [tesi di dottorato], University of Glasgow, 2016, <https://theses.gla.ac.uk/7351/1/2016fordphd.pdf>, pp. 147–148.

¹⁶ Ammendola, "Urbani, Pietro".

¹⁷ *Ibid.*

composizioni vocali/strumentali includono canzoni, ballate, rondos. In forma manoscritta, ad oggi sono pervenute solo due composizioni, il canto sacro per tre tenori e tre bassi *Herr in der Höen* (conservato presso la biblioteca del Croatian Music Institute di Zagabria) e il Concerto per flauto oggetto di questa ricerca, conservato presso la biblioteca del Conservatorio di Vicenza.

Durante la sua permanenza ad Edimburgo, Urbani si occupò anche di raccomandare l'assunzione di alcuni musicisti presso la Musical Society. Documentato è il caso della Signora Sultani, cantante italiana della quale il compositore era stato informato tramite una lettera proveniente da Venezia, da parte di qualcuno che qui l'aveva sentita cantare.¹⁸ Dopo una collaborazione con altri musicisti durata dal 1799 al 1802 nell'ambito dell'organizzazione di una serie di concerti denominati "Professional Concerts",¹⁹ il successo di Urbani come impresario cominciò a calare sempre di più e negli anni successivi, ormai allontanatosi da diversi colleghi, oltre ad interrompere la sua attività con Liston, perse ingenti quantità di denaro.²⁰ Successivamente il compositore si trasferì in Irlanda, a Dublino, dove continuò ad insegnare e a cantare per poi morirvi in povertà nel settembre del 1816.²¹

2. Il Manoscritto

2.1 Provenienza e appartenenza

Il manoscritto del concerto per flauto traverso di Pietro Urbani appartiene al Fondo Canneti, di proprietà della città di Vicenza ma in deposito d'uso presso il Conservatorio A. Pedrollo e amministrato dalla Biblioteca Civica Bertoliana. Il termine "fondo" in questo caso non si riferisce ad una raccolta appartenuta ad una singola persona ma indica la raccolta libraria dell'Istituto Civico Filarmonico della città di Vicenza, fondato nel 1867 e successivamente (1922) intitolato a Francesco Canneti.²² La biblioteca dell'Istituto Canneti, in seguito alla chiusura di quest'ultimo, rimase di proprietà della città di Vicenza. Nel corso degli anni, al

¹⁸ Baxter, *Italian Music and Musicians in Edinburgh*, p. 269.

¹⁹ Sede dei "Professional Concerts" furono le George Street Assembly Rooms. *Ivi.*, p. 265.

²⁰ *Ivi.*, pp. 266–267.

²¹ *Ivi.*, pp. 267–268.

²² Musicista vicentino vissuto dal 1807 al 1884. Cfr. Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese Editore, 1998, p. 34.

materiale del Fondo Canneti si aggiunsero donazioni come quella di Carlo Serini²³ e acquisti di altri fondi. Alcune fonti all'interno della raccolta dell'Istituto Canneti sono facilmente identificabili. Altri gruppi di documenti invece non presentano altrettanta chiarezza. A quest'ultima categoria appartiene una raccolta di musiche manoscritte (venticinque) e a stampa (sette) per flauto, riconducibili a stamperie e copisterie di area veneziana, databili tra il 1770 e i primi decenni del 1800. Proprio di questa raccolta fa parte anche il manoscritto di Urbani.

L'inventario dell'ex Istituto Canneti è stato redatto solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento; risulta perciò privo sia di riferimenti cronologici attendibili sulla raccolta in questione, sia di dati sulla sua precisa provenienza. Inoltre, poiché l'archivio storico relativo alle attività dell'Istituto, incamerato presso il comune di Vicenza, non è ancora stato ordinato ed inventariato, esso risulta essere pressoché inaccessibile. Per queste ragioni, non è stato possibile stabilire con esattezza quando e da dove il manoscritto sia entrato a far parte della raccolta libraria. Con riferimento particolare ad alcune delle fonti del nucleo prima citato, al quale il concerto di Urbani appartiene, è possibile però formulare alcune ipotesi relative alla provenienza e alla appartenenza dell'opera. Qui di seguito l'elenco delle composizioni d'interesse a tale scopo:

- *Quartetto a Flauto Traverso Violino Alto Viola Violoncello Sig:r Heiden.*
- *Quintetto con Flauto Traverso Violino Viola, Violoncello e Basso Del Sig:r Giuseppe Toeschi.*
- *N:o 5 Concerto Di Flauto Traverso Intitolato il Zeffiro G:L: Violoncello Del Sigor Toeschi.*
- *Concerto per Flauto Traverso Del Sig.r Giovanni Wanhal.*
- *N. VI Duetti Del Sig.r Giovanni Wanhal.*
- *Notturmo per Flauto-traverso, Violino, Viola, Corni e Basso, del Sig.r Giovanni Wanhal.*²⁴
- *Sei Quartetti Per Flauto-traverso Violino Viola e Violoncello, di Giovanni Wanhal.*

Queste composizioni e i loro compositori ci portano a prendere in considerazione, in relazione alla provenienza e alla appartenenza della raccolta, la figura di Antonio Lorenzoni, avvocato

²³ Carlo Serini (1867–1940), banchiere vicentino, collezionista e appassionato dilettante di canto.

²⁴ In realtà sono presenti altri quattro notturni, sempre con lo stesso titolo.

vicentino, dilettante di musica e autore del *Saggio per ben sonare il Flautotraverso*, primo metodo italiano dedicato a questo strumento, pubblicato nel 1779 a Vicenza, presso l'editore Francesco Modena.²⁵ Nel suo trattato, al paragrafo settimo dell'introduzione, il Lorenzoni cita infatti i compositori prima elencati, suggerendo ai nobili dilettanti appassionati di flauto cui il trattato si rivolge, di eseguire la loro musica:

La scelta di buone composizioni forma il gusto del principiante. Li *Solfeggi* di *Angelo Bertalotti* stampati in Bologna l'anno 1764 potranno servire, tradotti per questo strumento, al principiante. Da questi si potrà passare alle Opere a tre del Sig. *Arcangelo Corelli*. Le composizioni poi de' Signori *Giuseppe Haydn*, *Giovanni VVanhal*, *Giovanni Battista Bach*, *Giovanni Stamitz*, *Giuseppe Toeschi*, ed *Artamanno Graaf*, potranno servire per chi è già pervenuto al grado di suonatore.²⁶

Il manoscritto di Urbani, che si trova proprio a Vicenza, insieme alle opere dei compositori citati nel *Saggio*, potrebbe dunque essere appartenuto o essere stato redatto nell'ambiente musicale vicino al Lorenzoni. Successivamente potrebbe essere passato a Carlo Serini, il quale in una nota di suo pugno allegata al manoscritto (precedentemente di sua proprietà e in seguito donato al Conservatorio di Vicenza) del ballo pantomimico *Apelle e Campaspe*, scrive:

Il presente ballo coreografico mi è pervenuto in dono dai fratelli nob. Zorzi. Esso si trovava da prima in un solaio del Palazzo Chiericati Salvioni già di proprietà della defunta loro madre Co. Francesca Chiericati Salvioni vedova di Francesco nob. Zorzi, poi passò in altro solaio in una casa che possedeva in Borgo San Felice in Vicenza. Le varie parti erano confuse con altri fascicoli di musica in gran parte mescolate con disegni, carte diverse, tutto era nel massimo disordine, pieno di polvere e fu ardua fatica il ricomporre ciò che fu possibile riordinare e ritrovare.²⁷

²⁵ Il trattato è un compendio di più fonti. La maggior parte delle indicazioni in esso presenti proviene dal *Versuch* di J.J. Quantz. Cfr: Enrico Coden, *Das Saggio von Antonio Lorenzoni. Eine „versteckte“ Ansammlung von Traktaten*, [tesi magistrale], Anton Bruckner Privatuniversität, Linz 2018.

²⁶ Antonio Lorenzoni, *Saggio per ben sonare il flautotraverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica*, Vicenza, Francesco Modena, 1779; edizione in facsimile, Bologna, Forni, 1998 (Bibliotheca Musica Bononiensis, 203), p. 8, § 7.

²⁷ Allegato al MS X.A. 1830a. (I-VIc).

Ai fascicoli cui Serini fa riferimento appartengono quindici buste di musica strumentale sulle quali non vengono forniti ulteriori dettagli; tuttavia è probabile che comprendessero anche il gruppo di fonti a cui appartiene il concerto di Urbani.

Altre informazioni sulla provenienza del concerto si possono ricavare dalla filigrana del manoscritto. La fattura della carta è attribuibile al cartiere friulano Valentino Galvani (1723–1797) il cui mercato prediletto era proprio quello veneto, in particolare quello della città di Venezia.²⁸ I dati materiali rafforzano dunque l'ipotesi di una copiatura del concerto in area veneta, anche se non ci è dato sapere se questa sia avvenuta proprio a Vicenza. Poiché, come già sottolineato, si conosce molto poco della biografia di Urbani prima del suo trasferimento sul suolo inglese, non vi sono elementi per stabilire uno specifico rapporto del compositore con Vicenza e con l'area veneta. L'unico contatto documentato di Urbani è quello con la città di Venezia, relativo alla lettera di raccomandazione della Signora Sultani prima citata, da lui ricevuta mentre si trovava ad Edimburgo. Tuttavia, mancano elementi anche per ipotizzare che il concerto possa essere stato scritto mentre il compositore si trovava in Scozia. Soprattutto se si pensa che la maggior parte delle pubblicazioni (per flauto e non solo) da lui prodotte in quel periodo sono completamente diverse in termini stilistici e formali e spesso dal carattere popolare, l'ipotesi di un'origine inglese del concerto di Vicenza non trova alcun appiglio.²⁹

Considerando che molti dei lavori di Urbani sono andati perduti,³⁰ sarebbe logico pensare che il concerto per flauto dia testimonianza della attività del compositore nel periodo in cui egli si trovava ancora in Italia. Come ha sottolineato Baxter infatti, non sono disponibili informazioni sulle attività musicali di Urbani nel periodo italiano,³¹ di conseguenza il manoscritto potrebbe pertanto essere considerato un documento di netta rilevanza storica.

²⁸ Cfr. Stefania Villani, "Galvani, Valentino", in: *Dizionario biografico dei friulani, Nuovo Liruti on line*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/galvani-valentino-iii/> (consultato il 08.02.2023).

²⁹ È singolare che a distanziarsi nettamente dalla maggior parte delle composizioni di Urbani oggi conosciute sia anche l'altro esemplare manoscritto che ci è pervenuto, il canto sacro per sei voci menzionato precedentemente. Probabilmente anche quest'opera, insieme al concerto per flauto, testimonia una più ampia attività del compositore, certamente non relegata al solo territorio inglese e dai più ampi orizzonti stilistici.

³⁰ Riferendosi in particolare alle due opere di Urbani eseguite a Dublino e perdute, Johnson afferma che, più in generale: "many of his compositions seem to be lost". David Johnson, "Urbani, Peter", in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28825>, (consultato il 15.10.2022).

³¹ "It has not been established where he performed or whom he sang with, or whether he composed or published any music while still in Italy". Baxter, *Italian Music and Musicians in Edinburgh*, p. 245.

Alla luce del quadro fino ad ora esposto, si può legittimamente presumere che il concerto sia stato composto intorno agli anni Settanta del Settecento.³² Più precisamente, i dati raccolti rafforzano l'ipotesi che il concerto sia stato scritto in Italia fra il 1770 e il 1781 circa, anni in cui il compositore si trovava ancora nel paese d'origine. Ulteriori studi potranno in futuro confermare o ribaltare gli scenari relativi all'opera e al suo autore fino ad ora delineati. Tuttavia i dati raccolti in merito alla provenienza e alla appartenenza del manoscritto costituiscono un punto di partenza utile ad inquadrare più accuratamente la composizione dal punto di vista storico-musicale.

2.2 Principali tratti stilistici e cadenze

Il concerto, scritto nella tonalità di Si bemolle maggiore, si compone di tre movimenti: un Allegro maestoso iniziale, dal carattere solenne, il cui tema si apre con la tipica cellula di quattro note ribattute e con il ritmo puntato;³³ un Grave (in Mi bemolle maggiore) più cantabile e ricco di fantasiosi abbellimenti melodici nella parte di flauto; infine un Allegro non presto in tempo ternario, brillante e piuttosto virtuosistico. Il primo e il terzo movimento sono composti da tre *Tutti* (di cui quello centrale è alla tonalità di dominante) e due *Soli*. In entrambi i casi il secondo intervento solistico è più articolato sia armonicamente, attraverso le relativamente brevi modulazioni, sia in termini di lunghezza. Il secondo movimento invece è costituito da due *Tutti* e un *Solo*.³⁴ In tutti i tempi del concerto le sezioni solistiche del flauto sono intervallate da brevi interventi orchestrali della durata di circa due battute ciascuno.

Più nel dettaglio, l'identità del pezzo è proiettata verso la tradizione classica sotto diversi aspetti. La struttura in tre movimenti, tipica per i concerti di questo periodo, presenta alcune particolarità. Infatti apparentemente vi è ancora una forte differenziazione in termini di velocità fra i movimenti, determinata anzitutto dall'indicazione di "grave" nel tempo centrale. In realtà in questo movimento la melodia del flauto, ornata in maniera fantasiosa e ricca di

³² A meno di non voler considerare l'opera come una composizione piuttosto precoce e risalente agli anni degli studi.

³³ Stessi elementi utilizzati da W.A. Mozart (1756–1791) nel tema del primo movimento del suo concerto per flauto e orchestra K.313.

³⁴ Il *Solo* in questo caso è comunque articolato in due parti, delle quali la prima termina sul quinto grado della tonalità. Le due sezioni solistiche sono separate da un breve collegamento suonato dagli archi deputati all'accompagnamento del flauto (violini e viola).

appoggiature veloci, spesso di passaggio,³⁵ risulta essere piuttosto scorrevole e cantabile. Di conseguenza le differenze interne tra movimenti rapidi e veloci sono più moderate di quanto non possa sembrare, come è tipico del gusto pre-classico e classico. Il terzo movimento si mantiene coerente con quanto appena descritto. L'indicazione "allegro non presto" evidenzia infatti come si tratti di un movimento più rapido del primo, ma non eccessivamente. Nonostante tutto però, quest'ultimo tempo ha poco a che fare con i rondò o con i movimenti di danza in tempo ternario (come il minuetto) tipici dei concerti classici, infatti non vi sono dei ritorni tematici costanti ed evidenti e la tipica introduzione del tema eseguita in *piano* prima dallo strumento solista e poi ripetuta dall'orchestra nei minuetti classici è assente.³⁶

Numerosi altri elementi del concerto risultano essere piuttosto innovativi. La strumentazione coinvolge anche i fiati (oboi e corni) nei *Tutti*, similmente a quella dei concerti per flauto di epoca classica. Viene spesso fatto uso di tremoli e indicazioni dinamiche di piano e pianissimo negli archi durante gli accompagnamenti dei *Soli* del flauto (spesso piuttosto elaborati). Altre peculiarità interessanti sono i forti orchestrali improvvisi fra le diverse sezioni degli interventi solistici (in questo caso molto brevi e come già sottolineato sempre della lunghezza di circa una o due battute) e le rapide progressioni in crescendo da pianissimo a forte (come accade nell'ultimo *Solo* del terzo movimento). Tutti questi stilemi sono quelli codificati e standardizzati dalla scuola di Mannheim citata da Lorenzoni. Infine la struttura continua, spesso molto chiara e in quattro battute nel corso di determinate sezioni (come ad esempio all'inizio del primo movimento), le ripetizioni di brevi motivi e le chiusure dei periodi costituite da accordi ribattuti sono ulteriori caratteristiche che vanno verso la direzione del classicismo.

L'elemento di maggiore interesse all'interno del concerto è costituito dalla presenza di cadenze e fioriture scritte nella parte del flauto, una rarità, soprattutto all'interno del repertorio italiano del tardo Settecento per questo strumento. Le cadenze infatti non sembrano essere state aggiunte posteriormente alla composizione (come spesso accade in lavori di questo periodo). Esse si trovano tutte all'interno di una singola pagina separata, vergata dalla stessa

³⁵ "L'effet de petites notes breves et de passage est de rendre l'expression vive et brillante. Il est bien different de celui des petites notes longues, qui la rendent seulement chantante. il ne faut pas par consequent mettre les petites notes breves et de passage dans les morceaux graves et melancoliques, mais seulement dans les allegro, ou tout au plus dans les andante cantabile". Giuseppe Tartini, *Traité des agréments de la musique*, Parigi, Pierre Denis, 1770, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11689709/f9.itempp>, pp. 9–10.

³⁶ Cfr. Gianni Lazzari, *Il flauto traverso*, Torino, EDT, 2003, p. 129.

mano, e accompagnate dalla dicitura “a piacere”.³⁷ Per tutti e tre i movimenti è stata composta una cadenza conclusiva prima dell’ultimo *Tutti*. Per il secondo e il terzo movimento sono inoltre state composte delle fioriture più brevi che fungono da ornamentazione delle rispettive fermate, oltre a collegare fra di loro due diverse sezioni durante gli interventi solistici.

La pagina del manoscritto contenente queste ornamentazioni è molto dettagliata. Quasi tutte le cadenze/fioriture sono precedute dalla nota della corrispettiva fermata su cui bisognerà eseguirle e sono inoltre seguite dall’incipit della battuta seguente. Le uniche eccezioni sono le due fioriture del terzo movimento, le quali non presentano l’indicazione della nota della battuta precedente ma solamente l’incipit della battuta successiva. Visti i numerosi riferimenti non vi sono dubbi per l’esecutore su quale delle varie fermate presenti in ciascun movimento vada eseguito ciascuno di questi ornamenti.



Fig. 1 MS X.A. 1287/9 (I-VIc), pagina delle cadenze nella parte di flauto.

Le cadenze finali (comuni a tutti e tre i movimenti) vengono preparate sempre seguendo lo stesso identico procedimento: alla fine dell’ultimo *Solo* del flauto, prima della ripresa dell’ultimo *Tutti*, il gruppo d’archi costituito dai due violini e dalla viola raggiunge all’unisono il quinto grado della tonalità d’impianto (fa per il primo e terzo movimento, si bemolle per il secondo) formando una quarta vuota con il flauto, cui è affidata la tonica.³⁸ Tutto questo sottende chiaramente che si tratta di un’armonia di quarta e sesta. Proprio la sesta

³⁷ Tale indicazione è posta sotto la prima riga della prima cadenza (relativa al primo movimento) ma vale chiaramente anche per le altre.

³⁸ Nel terzo movimento il violino primo va in realtà all’unisono col flauto.

però, è assente in tutti e tre i casi, fatto abbastanza inusuale visto che porta a definire molto di meno la tensione armonica sottostante.

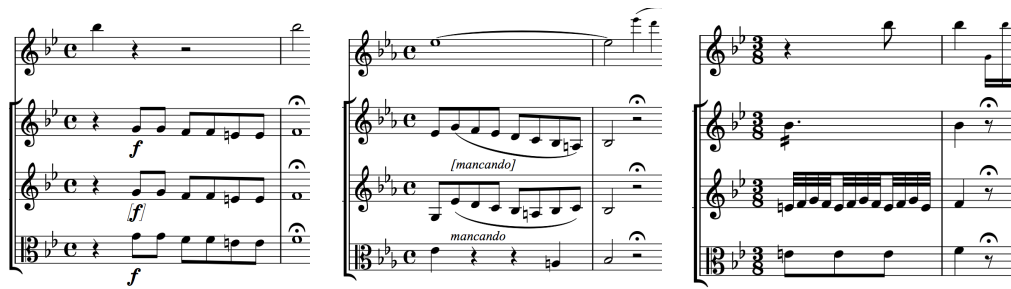


Fig. 2 Partendo da sinistra: la preparazione delle cadenze finali nel primo, secondo e terzo movimento.

La cadenza effettuata su un accordo di quarta e sesta sul quinto grado della tonalità è tipica dei concerti dell'epoca classica.³⁹ Nei concerti classici questa cadenza si trova solitamente posta all'interno dell'ultimo *Tutti* orchestrale, in corrispondenza della fine di un tema o di una sezione.⁴⁰ Nel concerto di Urbani invece le cadenze finali si trovano alla fine dell'ultimo *Solo*, come solitamente accadeva invece in epoca pre-classica. Le tre cadenze del concerto appaiono abbastanza moderate in termini di lunghezza, anche se non necessariamente facili da eseguire in un solo fiato (come vorrebbero i principi enunciati nel trattato di Quantz).⁴¹ Tutto ciò però non doveva costituire una grossa difficoltà se si considera che Lorenzoni nel suo *Saggio* ammette la possibilità di prendere fiato anche nel mezzo di una cadenza.⁴² Per quanto riguarda il materiale di queste tre cadenze finali, esso non rielabora e non riprende in alcun modo quello dei corrispettivi movimenti (come raccomandato per esempio da D.G. Türk).⁴³

Soprattutto nel primo e nel terzo movimento le cadenze finali sono piuttosto virtuosistiche, ricche di terzine e sestine, a ricordare le figurazioni più elaborate e spesso ripetute in sequenza che si troveranno più avanti nei preludi dei metodi neoclassici francesi

³⁹ David Lasocki, B. Bang Mather, *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook*, New York, McGinnis & Marx, 1978, p. 7.

⁴⁰ *Ivi.*, p. 16.

⁴¹ “Le cadenze per una voce, e per uno strumento da fiato devono essere tali, che possano finirsi in un sol fiato.” Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino, Johann Friedrich Voß, 1752, a cura di Sergio Balestracci, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992, p. 213, § 17.

⁴² “...Perciò le cadenze ad una sola parte sopra il Flautotraverso, e sopra qualunque strumento a fiato, come pare pe' cantanti, debbono essere brevi, e senza ripigliarvi molte volte il fiato (mm).” Lorenzoni, *Saggio*, p. 66, §140.

⁴³ Cfr. Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen*, Lipsia-Halle, Schwickert, Hemmerde e Schwetsche, 1789; edizione in facsimile, Kassel, Bärenreiter, 1967, p. 310, § 14.

come ad esempio quelli di M. Peraut⁴⁴ e F. Devienne.⁴⁵ Armonicamente parlando, aldilà di qualche cromatismo di passaggio, tutte le cadenze sono molto statiche e gravitano sempre intorno alla tonalità d'impianto.⁴⁶ Bisogna infine sottolineare come le cadenze del primo e del terzo movimento rispecchino abbastanza bene il carattere di questi ultimi, considerati i salti nella melodia e i ritmi veloci. Nel caso del Grave centrale però, fatta eccezione per il cromatismo di apertura nella terza ottava, gli arpeggi che seguono non hanno molto a che vedere con il carattere decisamente più cantabile e galante del movimento e sembrano appartenere più ad uno studio che ad una cadenza, di cui è fondamentale percepire il carattere improvvisativo.⁴⁷

Per quanto riguarda le fioriture invece, la prima del secondo movimento (vedi fig. 3) risente dell'influsso delle ornamentazioni che in epoca barocca venivano eseguite in un tempo di concerto verso la fine del primo ritornello, sull'armonia di tonica allo stato fondamentale.⁴⁸ Nel concerto di Urbani in realtà la fioritura avviene appena dopo l'inizio del *Solo*, che però comincia con un accompagnamento che riprende esattamente il tema del *Tutti* iniziale. Seppur con le dovute differenze, viene ripreso anche il principio di quella che Quantz definisce "fermata arbitraria".⁴⁹ Si tratta di un abbellimento improvvisato tipico del repertorio vocale. Questo ornamento spesso avveniva all'inizio di un'aria, su una nota lunga con cui si apriva il primo intervento solistico. Tutto ciò si verificava più raramente anche a livello strumentale (di solito all'interno di un Adagio di un concerto). La differenza sostanziale tra quello che viene indicato da Quantz e quanto accade nel secondo movimento del concerto di Urbani è che la "fermata ad libitum" dovrebbe essere effettuata per riempire un intervallo di quinta discendente sulla cui prima nota compare il segno di fermata (vedi fig. 4). Nel caso di Urbani invece, dopo la nota lunga iniziale (mi bemolle) su cui fermarsi, segue immediatamente la ripresa del solo del flauto che comincia nuovamente dalla stessa altezza. Sostanzialmente non c'è un vero e proprio intervallo da ornamentare in questo caso; tuttavia i procedimenti di preparazione e realizzazione sono molto simili a quanto descritto da Quantz.

⁴⁴ *Méthode pour la flûte*, Parigi, l'autore, s.d., ca. 1800–1803.

⁴⁵ *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*, Parigi, Imbault, s.d., ca. 1794.

⁴⁶ Il *Versuch* di Quantz ammette modulazioni al quarto e quinto grado nelle cadenze di una certa lunghezza.

⁴⁷ Cfr. Lorenzoni, *Saggio*, p. 65, § 134–136.

⁴⁸ Cfr. Lasocki, Bang Mather, *The Classical Woodwind Cadenza*, p. 4.

⁴⁹ In tedesco "Aushaltung ad libitum". Johann Joachim Quantz, *Versuch*, p. 220, § 35.



Fig. 3 Incipit del primo solo del flauto nel secondo movimento e seguente ornamentazione della fermata.

L'ornamentazione porta la melodia all'ottava inferiore rispetto alla nota di partenza, come se completasse la frase durante l'arresto dell'accompagnamento e preparasse all'autentico inizio del solo del flauto. L'esempio del *Versuch* (vedi fig. 4) evidenzia infatti come questo tipo di ornamento spesso avvenisse tra due sillabe di una parola, separate fra di loro dalla fermata.



Fig. 4 Esempio di "Aushaltung ad libitum". Johann Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino, Johann Friedrich Voß, 1752, Tab. XXI, fig. 10.

La seconda fioritura di questo movimento è preparata nello stesso identico modo, segue gli stessi principi e funziona in maniera simile. La prima parte dell'intervento solistico termina sul quinto grado della tonalità e dopo un breve collegamento suonato dai violini e dalla viola, il tema principale del *Solo* ritorna prima dell'inizio della seconda parte. (vedi fig. 5).



Fig. 5 Seconda fioritura del Grave.

Anche nell'Allegro finale le due fioriture compaiono all'interno dei *Soli* (vedi fig. 6). La prima fioritura arriva dopo appena cinque battute dall'inizio del primo intervento solistico. La seconda invece giunge dopo un numero di battute decisamente superiore perché il *Solo* del flauto viene sviluppato ed ampliato (vedi partitura). In questi casi l'influsso delle ornamentazioni barocche sull'accordo di tonica allo stato fondamentale è evidente, anche se, ancora una volta, la fermata non avviene sul finire del primo ritornello o *Tutti*. Il principio fondamentale del fermarsi arbitrariamente, insito nel termine stesso di “fermata ad libitum” viene ovviamente anche qui ripreso. Tuttavia vi è una netta distanza con quanto descritto da Quantz, anzitutto perché anche in questo caso non è presente l'intervallo di quinta da riempire. Inoltre ci troviamo all'interno di un movimento rapido in tempo ternario. La fermata arbitraria come già sottolineato è invece tipica dei movimenti lenti.



Fig. 6 Da sinistra: prima e seconda fermata del terzo movimento.

La presenza di cadenze in tutti e tre i movimenti del concerto è una caratteristica decisamente classica.⁵⁰ In epoca tardo barocca e pre-classica le cadenze di solito comparivano nel secondo e, con meno frequenza, nel primo movimento. Quantz non nega la possibilità di effettuare cadenze sul terzo movimento di un concerto ma ne critica espressamente l'uso in corrispondenza di determinate indicazioni metriche.⁵¹

Oltre a fornire indicazioni utili in merito allo stile della composizione, le cadenze di questo concerto costituiscono una testimonianza importante relativa a una pratica da sempre teorizzata all'interno dei vari trattati, ma della quale esistono relativamente pochi esempi originali all'interno delle composizioni per flauto di questo periodo, soprattutto in Italia.

⁵⁰ In epoca classica le cadenze spesso compaiono anche nei movimenti finali, tranne che in quelli in forma di rondo. Cfr. Lasocki, Bang Mather, *The Classical Woodwind Cadenza*, p. 16.

⁵¹ “Gli abusi, ne quali si cade nelle Cadenze consistono non solamente in quello che elleno non vagliono quasi sempre niente, ma ancora che si usano per la Musica instrumentale in brani, nei quali non è assolutamente decente di farne, vg. nei movimenti allegri, e presti composti nella misura di 2/4, 3/4, 3/8, 12/8, e 6/8”. Johann Joachim Quantz, *Versuch*, p. 209, § 4.

3. Suggerimenti interpretativi

Qui di seguito alcuni suggerimenti interpretativi, con particolare riferimento alla parte di flauto. Adeguato all'esecuzione del concerto è lo strumento ad una chiave. La meccanizzazione del traversiere fu avviata in Inghilterra (in particolare a Londra) già a partire dalla seconda metà del Settecento. Tuttavia fino agli inizi dell'Ottocento il flauto ad una chiave rappresenterà ancora lo strumento maggiormente utilizzato e diffuso in Europa.⁵²

3.1 Abbellimenti

Gli unici abbellimenti notati nel manoscritto sono trilli ed appoggiature. Sebbene in epoca barocca gli abbellimenti avessero una valenza strutturale ed armonica decisamente più marcata e fossero concepiti meno in termini meramente decorativi, alcuni principi della tradizione precedente possono essere applicati anche al concerto di Urbani.

Nell'originale le appoggiature scritte come crome si trovano quasi sempre davanti a note non puntate e spesso sono anche scritte per esteso. Il principio da seguire per la loro esecuzione è molto semplice e ci viene indicato dal Lorenzoni, il quale riprendendo Quantz afferma che: "Se si trova un'appoggiatura avanti una nota non puntata [...] si fa durare il suono dell'appoggiatura la metà della nota seguente".⁵³ In soli due casi, nell'Allegro maestoso, l'appoggiatura di croma si trova davanti ad una nota seguita da una pausa, in corrispondenza della quale i violini suonano un breve collegamento che porta alla nuova sezione. Anche in questo caso converrà attenersi al principio appena esposto.⁵⁴ Le poche appoggiature in crome che si trovano davanti ad una nota puntata prenderanno invece i due

⁵² Cfr. Lazzari, *Il flauto traverso*, p. 101.

⁵³ Lorenzoni, *Saggio*, p. 59, § 124.

⁵⁴ Sia Quantz che, di conseguenza, Lorenzoni, suggeriscono di far prendere all'appoggiatura l'intero valore della nota su cui si trova e di suonare quest'ultima al posto della pausa. Fanno eccezione solo i casi in cui è assolutamente necessario riprendere fiato. Tromlitz alcuni anni dopo affermerà che anche in corrispondenza di una seconda voce sulla pausa (l'entrata dei due violini nel caso di Urbani) si può evitare di suonare. Di conseguenza l'appoggiatura prende semplicemente la metà del valore della nota. Nel suo trattato si legge: "Sollte aber da, wo die Pause stehet, eine zweyte Stimme, eine Nachahmung, oder sonst eine Passage zu machen haben, oder man müßte diese Zeit zum Athemholen anwenden, so würde die Pause nicht mitgespielt". Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Lipsia, Adam Friedrich Böhme, 1791, edizione in facsimile, Amsterdam, Frits Knuf, 1973, p. 242, § 7.

terzi del suo valore.⁵⁵ Le appoggiature notate come semicrome (crome barrate nell'originale) andranno eseguite “colla massima prestezza”.⁵⁶

Generalmente l'esecuzione delle appoggiature è in battere, come confermato dal Lorenzoni, il quale afferma che questi abbellimenti vanno sempre eseguiti “nel tempo della nota seguente”.⁵⁷ Il milanese Carlo Gervasoni⁵⁸ nella sua *Scuola di Musica* lascia libertà all'esecutore di decidere quando eseguirle in battere o in levare, a seconda delle necessità espressive dei diversi passaggi:

Il valore però di tali note non si considera già nella misura, ma si appoggiano queste a quella nota della misura, presso la quale sono collocate, e nell'esprimerle viene presa la loro brevissima durata, o da una parte della nota anteriore ovvero da quella posteriore sopra la quale cadono, secondo richiede la giusta espressione.⁵⁹

In generale è consigliabile eseguire in battere le appoggiature in crome e prendere ad esempio il Gervasoni per l'esecuzione delle appoggiature rapide, scritte come semicrome.

Nell'originale i trilli non sono mai accompagnati da appoggiature superiori e nemmeno da risoluzioni scritte per esteso. In due cadenze del primo movimento nella parte di flauto compaiono gruppi di tre o quattro piccole note di collegamento che partono dal basso (vedi fig. 6 e 7). In particolare nel caso del gruppo della figura 6 è necessario iniziare il trillo dalla nota reale e non dall'ausiliare superiore, altrimenti la continuità del collegamento si spezzerebbe eccessivamente. Nel caso della figura 7 invece la nota reale è già presente nel gruppo di collegamento perciò è opportuno iniziare il trillo dalla nota superiore per evitare di ribattere due volte quella di partenza. Fatta eccezione per altre cadenze in cui comunque

⁵⁵ Lorenzoni, *Saggio*, p. 59 § 124.

⁵⁶ *Ivi.*, p. 60, § 124. Ovviamente la rapidità di esecuzione va sempre dosata anche in base al carattere del movimento che si sta suonando.

⁵⁷ *Ivi.*, p. 59, § 124.

⁵⁸ Carlo Gervasoni (Milano, 4 Novembre 1762 - Borgo Val di Taro, 4 giugno 1819) fu organista, violinista e compositore. Nel 1789 divenne maestro di cappella della Chiesa Matrice di Borgo Val di Taro (Parma). *La Scuola Della Musica* ebbe come obiettivo quello di fornire nozioni relative a tutte le discipline musicali. Il trattato venne pubblicato nel 1800 ma la sua stesura iniziò ben dieci anni prima. Fondamentalmente si tratta inoltre di una fonte ancora relativamente conservatrice, per questo è importante tenerla in considerazione in relazione agli aspetti esecutivi del concerto di Urbani. Cfr. Maria Rita Coppotelli, “Gervasoni, Carlo”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000 https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gervasoni_%28Dizionario-Biografico%29/, (consultato il 31.01.2023).

⁵⁹ Carlo Gervasoni, *La Scuola della Musica*, Piacenza, Niccolò Orcesi, 1800, p. 184, § 15, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP268290-PMLP132467-lascoladellamus00gerv_2.pdf.

gruppi di collegamento simili a questi sono assenti, i rimanenti trilli si trovano inseriti in passaggi piuttosto rapidi e spesso sopra appoggiature scritte per esteso (vedi fig. 8). Ove possibile si suggerisce quindi di eseguire i trilli in maniera completa con appoggiature di preparazione e includendo la risoluzione.⁶⁰ Nei passaggi più rapidi si potranno omettere questi elementi eseguendo il trillo dalla nota superiore.



Fig. 6 MS X.A. 1287/9 (I-VIc) (flauto).

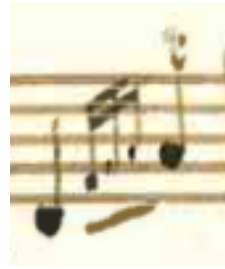


Fig. 7 MS X.A. 1287/9 (I-VIc) (flauto).



Fig. 8 MS X.A. 1287/9 (I-VIc) (flauto).

3.2 Articolazioni

Il manoscritto è piuttosto dettagliato in termini di segni di articolazione, soprattutto nei primi due movimenti. Particolarmente abbondanti sono le legature singole e combinate con segni di staccato. Si deve ricorrere decisamente poco alla fonetica bisillabica. Le appoggiature non sono accompagnate dalla legatura, scontata.⁶¹ L'ultimo tempo del concerto presenta alcuni passaggi in trentaduesimi espressamente lasciati privi di indicazioni. Aprendo una parentesi più tecnica in proposito, il Lorenzoni non parla di doppio colpo di lingua (già ampiamente codificato e diffuso invece in Francia, Germania ed Inghilterra) e menziona solamente le

⁶⁰ “Ciascun trillo, nel quale il tempo lo permetta, dee cominciare da un'appoggiatura o di sopra, o di sotto della nota, sopra della quale si dee fare il trillo, e finire con due picciole note, le quali da' Tedeschi vengono chiamate con un nome, che significa *Colpo d'appresso*. Alle volte questo colpo d'appresso si trova scritto; ma non essendo scritto, si dee sottintenderlo”. Lorenzoni, *Saggio*, p. 84, § 192.

⁶¹ “Une petite note est un agrément joint à une grosse note devant laquelle on la met. L'une et l'autre s'exprime par un même coup d'archet, ou par un même coup de gosier” Tartini, *Traité des agréments de la musique*, p. 1.

sillabe “ti, di, e ri”.⁶² I passaggi sopra menzionati potranno comunque essere approcciati attraverso l'utilizzo di varie combinazioni di queste sillabe in velocità, alternandole con legature a seconda del proprio gusto.

4. Apparato Critico

4.1 Criteri Editoriali

La presente edizione si basa sul manoscritto conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica Arrigo Pedrollo di Vicenza (I-VIc), con segnatura X.A.1827/9. Il manoscritto, in formato oblungo (240 x 340mm), redatto da un unico copista, è composto da nove fascicoli contenenti parti strumentali staccate così denominate: *Flauto Traverso* (cc. 5), *Oboe Primo* (cc. 1), *Oboe Secondo* (cc. 1), *Corno Primo* (cc. 1), *Corno Secondo* (cc. 1), *Violino Primo* (cc. 4), *Violino 2.^{do}: obbligato* (cc. 4), *Violetta Obbligata* (cc. 2), *Basso* (cc. 2). La prima pagina della parte di basso reca il seguente titolo: «Concerto con Piena Orchestra Di Flauto | Traverso | Di Pietro Urbani». In fondo alla pagina è inoltre presente l'incipit del tema principale del primo movimento. Gli altri strumenti presentano titolazioni più brevi e leggermente diverse fra loro, senza incipit. La parte del flauto include una pagina con delle cadenze per ciascuno dei tre movimenti che compongono il concerto. Le pagine non presentano numerazione e non sono state riscontrate incongruenze nel numero di pentagrammi che le compongono (dieci ciascuna).

In questa edizione sono state mantenute le nomenclature originali delle parti, l'ordine dei pentagrammi segue la prassi moderna. Le parti dei corni nell'originale sono scritte in maniera parzialmente corretta in chiave di do e fa. Infatti per il corno in Si bemolle viene utilizzata la chiave di contralto (probabilmente erroneamente confusa con quella di tenore, solitamente utilizzata per questo strumento) mentre la chiave di basso viene utilizzata per la parte del corno in Mi bemolle. Nell'edizione i corni sono stati trascritti in chiave di sol, senza alterazioni in chiave, riportando la dicitura della tonalità in cui devono suonare, nel rispetto

⁶² Lorenzoni, *Saggio*, p. 56, § 110.

dell'abitudine dei cornisti a ragionare in termini di armonici naturali e non di altezza di suoni.⁶³

Le indicazioni originali, presenti in quasi tutte le parti, di *Soli* (per designare gli interventi solistici del flauto, accompagnati da Violino Primo, Violino secondo e Viola soli) e *Tutti* (per designare i *Tutti* orchestrali) sono state poste sopra le accollature. Nella parte di flauto manoscritta gli interventi solistici sono marcati con *Solo*, indicazione che è stata mantenuta, in conformità con i criteri editoriali correnti. Basso, Corni e Oboi vengono impiegati solo nei *Tutti* e in poche battute nel mezzo delle sezioni solistiche; di conseguenza in queste parti l'indicazione di *Soli* è sempre assente. I casi in cui le indicazioni di *Soli* e *Tutti* mancano sono segnalati tra le note in apparato.

La direzione dei gambi delle note segue le regole della moderna notazione. I raggruppamenti di note (beaming) sono stati mantenuti conformi all'originale. In rari casi sono stati effettuati lievi adattamenti in corrispondenza di raggruppamenti non congruenti fra le varie parti.

L'uso delle alterazioni è stato ricondotto alla prassi odierna: sono stati soppressi gli accidenti superflui in rapporto al moderno sistema di notazione, altri sono invece stati introdotti quando necessario, normalizzando tacitamente. Ove opportuno è stato fatto inoltre uso di accidenti di precauzione, segnalati tramite parentesi quadre.

I tremoli, spesso annotati nell'originale stenograficamente, sono stati riportati seguendo i seguenti criteri: tremoli in crome e in biscrome su singole note sono stati scritti per esteso, tremoli in semicrome sono invece stati mantenuti con la doppia linea obliqua. I tremoli su due note sono stati trascritti per esteso solo se in crome.

Le indicazioni dinamiche originali sono state uniformate alla moderna ortografia. Eventuali integrazioni sono state inserite tra parentesi quadre.

Le legature di valore e di portamento assenti nel manoscritto ed integrate sono state scritte come linee tratteggiate. Le legature di portamento presenti nell'originale ma ambigue o di difficile interpretazione in quanto non riconducibili ad altre sezioni/parti sono annotate normalmente e segnalate nelle annotazioni.

⁶³ Storicamente l'utilizzo delle chiavi di Do e Fa aveva la funzione di indicare al cornista la corrispettiva ritorta, o il taglio di corno da utilizzare. Spesso (ed è anche il caso del manoscritto di Urbani), oltre alle effettive armature di chiave, venivano inserite anche le esplicite indicazioni *Corno in Bèffà* per lo strumento in si bemolle e *Corno in Elafa* per quello in mi bemolle.

I punti di staccato, laddove combinati insieme a legature tratteggiate, all'interno di quartine di sedicesimi o trentaduesimi in sequenza, vanno intesi anche essi come integrati. Eventuali integrazioni di altro tipo relative ai segni di staccato (punti e trattini verticali) sono segnalate fra le annotazioni.

Gli abbellimenti (trilli ed appoggiature) e le corone di fermate e finali mancanti nell'originale si trovano fra parentesi quadre.

Le correzioni editoriali relative a notazione, tremoli, dinamiche, articolazioni e abbellimenti sono segnalate nelle annotazioni.

Singole semicrome presenti nel manoscritto come crome attraversate da una linea obliqua sono state trascritte secondo la moderna notazione con due codette. Le appoggiature notate nella stessa maniera sono invece state mantenute conformi all'originale.

4.2 Abbreviazioni


B.	Basso
C.	Corno
Fl. tr.	Flauto Traverso
Ob.	Oboe
m., mm.	misura, -e
V.	Violino
Va.	Viola


Altezze:



4.3 Annotazioni

1. Allegro maestoso


Misura	Strumento	Nota
7	V. I	Prima appoggiatura: Sol ₄ , croma attraversata da linea obliqua; corretta in croma, uniformata a Fl. tr.
21	Fl. tr.	Così nell'originale:  idem a m. 25.
21	V. I	Indicazione dinamica pp; corretta in p, uniformata alle altre parti.
26	Ob. I	Indicazione dinamica f; spostata a m. 27 per coerenza con le altre parti.
26	V. I	Note 1–2: semiminime; corrette in crome.
26	V. I	Nota 3: manca.
36	Fl. tr.	Legatura di portamento ambigua, non è chiaro se cominci dalla prima o dalla seconda nota.
40	Fl. tr.	Seconda legatura di portamento ambigua, non è chiaro se cominci dalla prima o dalla seconda nota.
44	Ob. I	Sono presenti punti di staccato.
45	Va.	Indicazione dinamica p; corretta in pp, uniformata a V. I, V. II.
54	Va.	Indicazione dinamica p; corretta in pp, uniformata a V. II.
54–57	V. I	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. II.
55	Fl. tr.	Trattini verticali di staccato assenti sulle prime due terzine; integrati per coerenza.
58	V. II	Indicazione dinamica pp; rimossa poiché superflua.
66	C. I, C. II, Ob. I, Ob. II	Indicazione di Tutti assente.
71	Va.	Nota 1: indicazione di tremolo in crome assente.
82	C. II	Minima; corretta in minima col punto.

83	Ob. I	Prima appoggiatura: Re ₄ , croma attraversata da linea obliqua; corretta e scritta come croma, uniformata a Fl. tr., V. I.
84	Ob. I, Ob. II	Nell'originale le appoggiature sono scritte per esteso.
86	C. I	Minima; corretta in minima col punto.
88	V. II	Primo accordo con valore di semiminima col punto, seguito da pausa di croma; corretto e scritto con valore di semiminima seguito da pausa di croma col punto, uniformato alle altre parti.
97	Ob. II	Indicazione dinamica f assente.
98	V. I	Nota 1: scritta come due semiminime con tremolo in sedicesimi.
98	V. II	Nota 1 così: 
104	V. II	Indicazione dinamica pp; corretta in p, uniformata a V. I, Va.
105	V. II	Ultima nota: croma seguita da pausa di croma; corretta in semiminima, idem alle mm. 107 e 109.
109	Va.	Pausa di semiminima sovrabbondante a fine battuta.
115	Va.	Re ₄ ; corretto in Sol ₃ .
116	V. I	Indicazione dinamica pp; corretta in p, uniformata a V. II, Va.
127	Ob. I	Sono presenti punti di staccato.
135	V. II	Semiminima sul secondo tempo della misura: La ₂ , assente.
142	Fl. tr.	Seconda legatura ambigua, non è chiaro dove inizi e dove finisca.
145	V. I	Nota 6: trattino verticale di staccato; rimosso per coerenza con le altre parti.

149	V. I	Appoggiatura: Mi ₄ , croma attraversata da linea obliqua; corretta e scritta come croma, uniformata a Fl. tr.
150	Va.	Nota 5: semiminima; corretta in croma.
151	V. II	Prima nota: semiminima; corretta in croma.
153	Fl. tr.	Legatura ambigua, non è chiaro dove inizi e dove finisca.
162	V. I	Minima; corretta in breve.
163	C. I, C. II, Ob. I, Ob. II, Va.	Indicazione di Tutti assente.
167	V. I	Indicazione dinamica p.
168	Ob. I	Indicazione dinamica f; spostata a m. 169 per coerenza con le altre parti.


2. Grave

1	Va.	Ordine delle indicazioni dinamiche invertito (p-f al posto di f-p).
6	Fl. tr.	Indicazione dinamica f-pp; corretta in f-p, uniformata alle altre parti.
6	Ob. II	Punto di staccato sulla prima nota; rimosso, probabilmente inserito per indicare all' Ob. II di separare i due Mib ribattuti, nelle altre voci invece il salto melodico implica una separazione più evidente che non necessita precisazioni.
7	Ob. I, V. I	Indicazione dinamica p sul terzo tempo della m.
7-8	B., Ob. I, Ob. II, V. I	Indicazioni dinamiche invertite ("mancando"-pp al posto di pp-"mancando").
8	B.	Manca il primo punto di staccato.
8	Fl. tr., Ob. I, Ob. II, V. I, V. II	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a B., C. I, C. II.
8	Va.	Punti di staccato assenti; integrati, (cfr. m. 65).

9	C. I, C. II	Manca il punto di staccato.
10	V. II	Indicazione dinamica pp; corretto in p, uniformato a V. I, Va.
14–17	Va.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I, V. II.
18	V. II, Va.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
19–21	V. I, V. II, Va.	Punti di staccato assenti; integrati, (cfr. mm. 14–18).
23	Ob. I, Ob. II	Indicazione di Tutti; eliminata perché non chiara e riferita ad una sola battuta.
24	V. II	Indicazione dinamica pp; corretta in p, uniformata a V. I, Va.
30–31	V. I, Va.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. II.
32	V. I	Note 7–10: semicrome; corrette in crome; uniformate a V. II, Va.
39	V. I, Va.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. II.
40	V. I	Prima nota: Re ₄ , croma; corretta in semiminima, uniformata alle altre parti.
43	V. I	Indicazione dinamica p; corretta in pp, uniformata a V. II, Va.
54	V. I	Così nell'originale: 
54–56	V. II	Cfr. nota precedente.
61	B.	Battuta inserita all'interno di un segno di ripetizione/ritornello; scritta per esteso due volte.
61	B., C. I, C. II, Ob. I, Ob. II	Indicazione di Tutti assente.
61–63	B.	Indicazione dinamica assente; integrata con f, uniformata alle altre parti.
62	Va.	Indicazione dinamica f; corretta in f-p, uniformata alle altre parti.
64	Ob. I	Punti di staccato sulle note 5–7; rimossi.
64	V. I	Indicazione dinamica p sul primo tempo della m.

64–65	B., Ob. I, Ob. II, V. I, Va.	Indicazioni dinamiche invertite (“mancando”-pp al posto di pp-“mancando”).
65	B., Va.	Manca il primo punto di staccato.
65	C. I, Fl. tr., Ob. I, Ob. II., V. I, V. II	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a B., C. II.
65	B., C. I	Punti di staccato assenti; integrati, (cfr. m. 8).
66	C. I, C. II	Manca il primo punto di staccato.
66	Fl. tr., Ob. I	Minima; corretta in semiminima, uniformata alle altre parti.

3. Allegro non presto

12	Ob. II	Prima nota: semiminima; corretta in croma.
18	C. I	Croma; corretta in semiminima.
19–22	Fl. tr.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
21	Fl. tr.	Nota 3: Re ₄ ; corretta in Sib ₃ .
33	Fl. tr.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
36	Ob. I	Legature di portamento sulle note 2–5 e 6–9; rimosse per coerenza con le altre parti.
40–42	C. II	Crome; corrette in semiminime.
43–45	V. II, Va.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
53	C. I	Quattro crome; corrette in quattro semicrome.
55	V. I	Indicazione dinamica pp; corretta in p, uniformata a V. II, Va.
60	V. II	Così nell’originale: 
81	C. I, C. II, Ob. I, Ob. II, B,	Indicazione di Tutti assente.
80	V. II	Indicazione dinamica ff; corretta in mf, uniformata a V. I, Va.
83	V. I	Legatura di portamento sulle note 2–9; rimossa poiché incoerente.
98	Fl. tr.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.

99	Fl. tr., V. I	Punti di staccato assenti; integrati, (cfr. m. 103).
102–103	Fl. tr.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
123	V. I	Note 1–4: semicrome; corrette in biscrome.
123	Va.	Indicazione dinamica p; corretto in pp, uniformata a V. I.
130	V. I	Croma; corretta in semiminima.
138	V. I	Croma; corretta in semiminima.
141–142	V. I	Punti di staccato assenti; integrati, (cfr. m. 139–140).
148	Va.	Nota 2: semicroma seguita da pausa di semicroma; corretta in croma.
150	Va.	Semiminima; corretta in croma.
152	V. II	Croma; corretta in semiminima.
154	V. I	Nota 3: indicazione di tremolo assente; integrata, uniformata a V. II.
156	V. II	Nota 3: semiminima; corretta in croma. Idem a m. 161.
168	C. I	Croma; corretta in semiminima.
169	Va.	p; corretto in pp, uniformato a V. I.
169–171	V. II, Va.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
183	Fl. tr.	Punti di staccato assenti; integrati, uniformati a V. I.
196	Fl. tr.	Nota 1: croma; corretta in semiminima, uniformata alle altre parti.
196	Va.	Semiminima col punto; corretta in semiminima, uniformata alle altre parti.
197	B., C. I, C. II, Ob. I, Ob. ii	Indicazione di tutti assente.
205	Ob. I	Legature di portamento sulle note 2–5 e 6–9; rimosse per coerenza con le altre parti.
206–207	C. II	Semiminime; corrette in crome.
207	C. I	Nell'originale a questa battuta ne segue una identica sovrabbondante; rimossa.

5. Riferimenti Bibliografici

Ambiveri, Corrado. *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese Editore, 1998.

Ammendola, Andrea. "Urbani, Pietro", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg13160&v=1.0&rs=mgg13160>.

Baxter, Sonia T. *Italian Music and Musicians in Edinburgh c.1720-1800: a Historical and Critical Study*, [tesi di dottorato], University of Glasgow, 1999, https://theses.gla.ac.uk/8655/1/1999baxterphd_v1.pdf.

Coden, Enrico. *Das Saggio von Antonio Lorenzoni. Eine „versteckte“ Ansammlung von Traktaten*, [tesi magistrale], Anton Bruckner Privatuniversität, Linz, 2018.

Cooper, Barry. "Catalogue of Early Printed Music in Aberdeen Libraries", in: *Royal Music Association Research Chronicle*, 14, 1978, pp. 2-138.

Cooper, Barry. "An Unrecorded Collection of Early Music Sources in Lampeter: Description and Annotated Inventory", in: *Royal Musical Association Research Chronicle*, 41, 2008, pp. 93-120.

Coppotelli, Maria Rita. "Gervasoni, Carlo", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000, https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gervasoni_%28Dizionario-Biografico%29/.

Devienne, François. *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*, Parigi, Imbault, s.d., edizione in facsimile, Firenze, SPES, 1984.

Farmer, Henry G. *History of Music in Scotland*, Londra, Hinrichsen Edition, 1947.

Ford, Elizabeth C. *The Flute in Musical Life in Eighteenth-century Scotland*, [tesi di dottorato], University of Glasgow, 2016, <https://theses.gla.ac.uk/7351/1/2016fordphd.pdf>.

Fraser-Harris, David. *Saint Cecilia's Hall in the Niddry Wind. A Chapter in the History of the Music of the Past in Edinburgh*, Edimburgo-Londra, Oliphant, Anderson and Ferrier, 1899.

Gervasoni, Carlo. *La Scuola della Musica*, Piacenza, Niccolò Orcesi, 1800, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP65065-PMLP132467-Gervasoni_La_Scuola_della_Musica.pdf.

Gronefeld, Ingo. *Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*, Vol. 3, Tutzing, H.Schneider, 1994.

Gronefeld, Ingo. *Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*, Vol. 4, Tutzing, H. Schneider, 1995.

Johnson, David. *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, Londra, Oxford University Press, 1972.

Johnson, David. “Urbani, Peter”, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28825>.

Lasocki, David, Bang Mather, B. *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook*, New York, McGinnis & Marx, 1978.

Lazzari, Gianni. *Il flauto traverso*, Torino, EDT, 2003.

Lorenzoni, Antonio. *Saggio per ben sonare il flautotraverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica*, Vicenza, Francesco Modena, 1779; edizione in facsimile, Bologna, Forni, 1998 (Bibliotheca Musica Bononiensis, 203).

Mace Christian, Angela. “Improvisation, Elaboration, Composition: Reinterpreting the Classical Concerto Through the Romantic Cadenza”, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 34, 2010, pp. 199-206.

Macleod, Jennifer. *The Edinburgh Musical Society: its Membership and Repertoire 1728 -1797*, [tesi di dottorato], University of Edinburgh, 2001.

Mellace, Raffaele. “Rauzzini Venanzio”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, 2016, https://www.treccani.it/enciclopedia/venanzio-rauzzini_%28Dizionario-Biografico%29/.

Nelson, Claire. “Tea-Table Miscellanies. The Development of Scotland’s Song Culture, 1720-1800”, in: *Early Music*, 28/4, 2000, pp. 596-604, 607-618.

Oleskiewicz, Mary. “The Art of the Cadenza: Improvisation and Composition in Eighteenth-Century Sonatas and Concertos for Flute”, in: *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte: 27. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006*, a cura di Monika Lustik e Boje E. Schmuhl, Augsburg, Wissner, 2008, pp. 237-262.

Ottenberg, June C. "Musical Currents of the Scottish Enlightenment", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 9/1, 1978, pp. 99-109.

Peraut, Mathieu. *Méthode pour la flûte*, Parigi, l'autore, s.d.; edizione in facsimile, Firenze, SPES, 1987.

Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino, Johann Friedrich Voß, 1752, traduzione italiana a cura di Sergio Balestracci, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992.

Sagrillo, Damien. "Joseph Haydns Volksliedbearbeitungen. Stilistische Beobachtungen. Bedeutung für sein Gesamtwerk", in: *International Review of the Aesthetics and Soziologie of Music*, 40/1, 2009, pp. 31-62.

Sartori, Claudio. *Enciclopedia della Musica*, Milano, Ricordi, 1964.

Swain, Joseph P. "Form and Function of the Classical Cadenza", in: *The Journal of Musicology*, 6/1, 1988, pp. 27-59.

Tartini, Giuseppe. *Traité des agréments de la musique*, Parigi, Pierre Denis, 1770, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11689709.image>.

Tromlitz, Johann George. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Lipsia, Adam Friedrich Böhme, 1791; edizione in facsimile, Amsterdam, Frits Knuf, 1973.

Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen*, Lipsia-Halle, Schwickert, Hemmerde e Schwetsche, 1789; edizione in facsimile, Kassel, Bärenreiter, 1967.

Vester, Frans. *Flute music of the 18th century*, Montreux, Musica Rara, 1985.

Villani, Stefania. "Galvani, Valentino", in: *Dizionario biografico dei friulani, Nuovo Liruti on line*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/galvani-valentino-iii/>.

Whitmore, Philip. "Towards an Understanding of the Capriccio", in: *Journal of the Royal Musical Association*, 113/1, 1988, pp. 47-56.

Edizione

Concerto con Piena Orchestra Di Flauto Traverso

1

Pietro Urbani

Allegro Maestoso

Oboe Primo, Oboe Secondo
Corno Primo, Corno 2.do in B
Flauto Traverso
Violino Primo
Violino 2.do: obbligato
Viola obbligata
Basso

4

8

2

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of six staves. The top staff has a whole rest. The second staff has a series of quarter notes with rests. The third and fourth staves have eighth-note patterns. The fifth staff has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff has a simple bass line.

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of six staves. The top staff has a whole rest. The second staff has a series of quarter notes with rests. The third and fourth staves have eighth-note patterns with trills. The fifth staff has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff has a simple bass line.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of six staves. The top staff has a whole rest. The second staff has a series of quarter notes with rests. The third and fourth staves have eighth-note patterns with trills. The fifth staff has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff has a simple bass line. The dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

25

f

f

f

f

f

f

29

f

f

f

f

f

f

33 SOLI

Solo

p

p

p

4
37

Musical score system 1, measures 37-40. Features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line with triplets and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment.

41

Musical score system 2, measures 41-44. Features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line with triplets and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and fortissimo (*ff*).

45

Musical score system 3, measures 45-48. Features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line with triplets and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include pianissimo (*pp*).

49

Musical score for measures 49-52. The score consists of six staves. The top two staves are mostly empty. The third staff features a melodic line with triplets and slurs. The fourth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a similar rhythmic accompaniment. The bottom staff is empty.

53

Musical score for measures 53-56. The score consists of six staves. The top two staves are mostly empty. The third staff features a melodic line with triplets and slurs, starting with a *f* dynamic. The fourth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a *f* dynamic and changing to *pp*. The fifth staff has a similar rhythmic accompaniment, starting with a *f* dynamic and changing to *pp*. The bottom staff is empty.

57

Musical score for measures 57-60. The score consists of six staves. The top two staves are mostly empty. The third staff features a melodic line with triplets and slurs. The fourth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a similar rhythmic accompaniment. The bottom staff is empty.

6

61

mf

(mf)

3 3 3

65

TUTTI

f

f

f

mf

(mf)

f

69

f

f

f

mf

(mf)

f

73

Musical score for measures 73-76. The score consists of six staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 74. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 74. The third and fourth staves (treble clef) contain a melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 74. The fifth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment.

77

Musical score for measures 77-80. The score consists of six staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 77. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 77. The third and fourth staves (treble clef) contain a melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 77. The fifth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment.

81

Musical score for measures 81-84. The score consists of six staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 81. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 81. The third and fourth staves (treble clef) contain a melodic line with a circled eighth-note triplet in measure 81. The fifth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* is present at the beginning of each staff.

8
85

Musical score for measures 85-88. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features six staves: two grand staves (treble and bass clef) and four individual staves. The first grand staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The second grand staff contains a bass line with a steady eighth-note rhythm, also marked with a forte (*f*) dynamic. The four individual staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including slurs and accents.

89

Musical score for measures 89-92. The score continues with the same six-staff structure. The first grand staff features a melodic line with slurs and accents. The second grand staff continues with a bass line. The four individual staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including slurs and accents.

93 SOLI

Musical score for measures 93-96. The score begins with the instruction "SOLI". The first grand staff is empty. The second grand staff is empty. The third grand staff features a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth grand staff features a bass line with a steady eighth-note rhythm, marked with a piano (*p*) dynamic. The fifth grand staff features a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The sixth grand staff features a bass line with a steady eighth-note rhythm, marked with a piano (*p*) dynamic.

97

Musical score for measures 97-100. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features six staves: two treble clefs, two alto clefs, and two bass clefs. The first two staves have rests. The third staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The fourth staff has chords with dynamics *f* and *pp*. The fifth staff has chords with dynamics *f* and *pp*. The sixth staff has a bass line with dynamics *f* and *pp*.

101

Musical score for measures 101-104. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features six staves. The first two staves have rests. The third staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The fourth staff has chords with dynamics *f* and *p*. The fifth staff has chords with dynamics *f* and *p*. The sixth staff has a bass line with dynamics *f* and *p*.

105

Musical score for measures 105-108. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features six staves. The first two staves have rests. The third staff has a melodic line with a slur. The fourth staff has a melodic line with a slur. The fifth staff has a melodic line with a slur. The sixth staff has a bass line with a slur.

Musical score for measures 109-112. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a complex melodic line in the upper voice with trills and a sixteenth-note run. The piano accompaniment includes a steady eighth-note bass line and a more active right-hand part with sixteenth-note patterns.

Musical score for measures 113-116. This section includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The upper voice continues with melodic development and trills. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line and a right-hand part with sixteenth-note runs.

Musical score for measures 117-120. The upper voice part shows a melodic line with a trill and a sixteenth-note run. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and the sixteenth-note right-hand pattern.

121

Musical score for measures 121-124. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Measures 121-122 are mostly rests. Measures 123-124 contain a melodic phrase with triplets and a final quarter note.

125

Musical score for measures 125-128. The score continues with a piano introduction. Measures 125-126 are rests. Measures 127-128 feature a melodic phrase starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The bass line has a forte (*f*) dynamic. The melodic line includes triplets and a final quarter note.

129

Musical score for measures 129-132. The score continues with a piano introduction. Measures 129-130 are rests. Measures 131-132 feature a melodic phrase with trills and a final quarter note. The piano introduction continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The piano introduction is marked *pp* (pianissimo).

12

133

Musical score for measures 12-133. The score is written for a piano and includes six staves: two grand staves (treble and bass clef) and four individual staves (two treble and two bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves with trills and triplets, and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

137

Musical score for measures 137-141. The score is written for a piano and includes six staves: two grand staves (treble and bass clef) and four individual staves (two treble and two bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music continues with complex melodic lines and rhythmic accompaniment.

141

Musical score for measures 141-145. The score is written for a piano and includes six staves: two grand staves (treble and bass clef) and four individual staves (two treble and two bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music continues with complex melodic lines and rhythmic accompaniment.

145

Musical score for measures 145-148. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. There are trills and triplets in the piano part.

149

Musical score for measures 149-152. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. There are trills and triplets in the piano part.

153

Musical score for measures 153-156. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. There are trills and triplets in the piano part.

14

157

161

TUTTI
163

164

Musical score for measures 164-167. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a long, sustained note with a fermata. The middle staves contain melodic lines with slurs and accents. The bottom staves feature a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

168

Musical score for measures 168-171. This section is marked with a forte (*f*) dynamic. It continues the complex texture from the previous measures, with prominent melodic lines in the upper staves and a steady rhythmic accompaniment in the lower staves. Slurs and accents are used to highlight specific melodic phrases.

172

Musical score for measures 172-175. The texture becomes more sparse, with fewer notes per staff. The upper staves feature block chords and single notes, while the lower staves continue with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the top staff.

Grave

Oboe Primo, Oboe Secondo

Corno Primo, Corno 2.do in E

Flauto Traverso

Violino Primo

Violino 2.do: obbligato

Violetta obbligata

Basso

6

fp *pp* *mancando*

10

SOLI

Solo *a piacere*

p

14

Musical score for measures 14-17. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four are for the piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has melodic phrases with trills (tr) and slurs.

18

Musical score for measures 18-21. The score continues with six staves. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The vocal line becomes more complex, featuring a triplet (3) in the first measure and a dense sixteenth-note passage in the third measure. Trills (tr) and slurs are used throughout the vocal line.

22

Musical score for measures 22-25. The score continues with six staves. The piano accompaniment has dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line features a melodic phrase with a slur and a trill (tr) in the second measure. The piano part has a prominent bass line with chords and moving lines.

26

Musical score for measures 26-29. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins in measure 26 with a series of eighth notes, followed by a trill in measure 28. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 27 and another triplet in measure 28.

30

Musical score for measures 30-33. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line features a trill in measure 31 and a series of eighth notes in measure 32. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 32. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is present in measures 32 and 33.

34

Musical score for measures 34-37. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line features a long, sustained note in measure 34. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 35. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in measures 35 and 36, and *[pp]* in measure 37.

38

a piacere

6 6 6 6

3 3

41

f

f

pp

f

f *pp*

f

46

3

53

53

tr

3

[mancando]

mancando

60

a piacere

60

a piacere

tr

61

TUTTI

61

TUTTI

fp

fp

[fp]

pp

mancando

fp

fp

fp

pp

mancando

fp

fp

[fp]

pp

mancando

fp

fp

[fp]

pp

[mancando]

fp

fp

[fp]

pp

mancando

f

f

f

pp

mancando

Allegro: non presto

Oboe Primo, Oboe Secondo

Corno Primo, Corno 2.do in B

Flauto Traverso

Violino Primo

Violino 2.do: obbligato

Violetta obbligata

Basso

4

8

Musical score for measures 12-15. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the upper staves includes a prominent sixteenth-note triplet in measures 12 and 14. A fermata is placed over the final note of measure 15.

Musical score for measures 16-19. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The melody in the upper staves is mostly rests, with some chords and notes appearing in measures 17 and 18. A piano dynamic marking (*p*) is present in measures 18 and 19. A fermata is placed over the final note of measure 19.

Musical score for measures 20-23. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The melody in the upper staves is mostly rests, with some chords and notes appearing in measures 21 and 22. A piano dynamic marking (*p*) is present in measures 21 and 22. A fermata is placed over the final note of measure 23.

24

Musical score for measures 24-27. The score consists of six staves. The top two staves are empty. The third and fourth staves contain a melodic line with eighth notes. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is empty.

28

Musical score for measures 28-31. The score consists of six staves. Measures 28-30 feature a forte (*f*) dynamic. Measure 31 features a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The top staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a melodic line with eighth notes. The third and fourth staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

32

Musical score for measures 32-35. The score consists of six staves. Measures 32-35 feature a piano (*p*) dynamic. The top staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a melodic line with eighth notes. The third and fourth staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

24
36

f

f

f

f

f

f

f

40

f

SOLI

Solo

p

p

p

44

f

48

a piacere

tr

52

f

f

f

p

f

p

f

p

56

60

Musical score for measures 60-63. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 61, a trill in measure 62, and a dynamic shift from *mf* to *p* in measure 63. The upper staves are empty.

64

Musical score for measures 64-67. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 64 features a long melodic phrase with a slur and a triplet of eighth notes. Measure 65 has a trill. Measure 66 has a triplet of eighth notes. Measure 67 has a dynamic shift from *p* to *mf*. The upper staves are empty.

68

Musical score for measures 68-71. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 68 has a trill. Measure 69 has a dynamic shift from *mf* to *pp*. Measure 70 has a dynamic shift from *pp* to *mf*. Measure 71 has a dynamic shift from *mf* to *pp*. The upper staves are empty.

72

Musical score for measures 72-75. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features six staves: two grand staves (treble and bass clef) and two bass staves (treble and bass clef). The top two staves are mostly rests. The third staff has a melodic line with slurs and accents. The fourth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a bass line with rests and occasional notes. The sixth staff is mostly rests.

76

Musical score for measures 76-79. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features six staves. The top two staves are mostly rests. The third staff has a melodic line with slurs. The fourth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a bass line with rests and occasional notes. The sixth staff is mostly rests.

80

TUTTI

Musical score for measures 80-83. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features six staves. The top two staves have chords with dynamic markings *f*. The third staff has a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*. The fourth staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamic markings *mf* and *f*. The fifth staff has a bass line with dynamic markings *mf* and *f*. The sixth staff has a bass line with dynamic markings *f*.

84

Musical score for measures 84-87. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a final quarter note. The second staff (treble clef) has a similar melodic line. The third and fourth staves (treble clef) contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) provides a harmonic foundation with chords and single notes.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a dotted quarter note and eighth notes. The second staff (treble clef) has a similar melodic line. The third and fourth staves (treble clef) contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) provides a harmonic foundation with chords and single notes.

92

Musical score for measures 92-95. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a dotted quarter note and eighth notes. The second staff (treble clef) has a similar melodic line. The third and fourth staves (treble clef) contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) provides a harmonic foundation with chords and single notes. The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 93 and 94.

96

Musical score for measures 96-99. The score consists of six staves. The first two staves are empty. The third and fourth staves contain melodic lines with slurs and accents. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The sixth staff is empty.

100

Musical score for measures 100-103. The score consists of six staves. The first two staves are empty. The third and fourth staves contain melodic lines with triplets and trills. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The sixth staff is empty.

104

Musical score for measures 104-107. The score consists of six staves. The first two staves contain block chords. The third and fourth staves contain melodic lines with triplets and trills. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The sixth staff is empty. The dynamic marking *f* is present throughout the section.

30
108

SOLI

Solo

tr

p

112

tr

tr

p

116

3

3

120

Musical score for measures 120-123. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are trills in the upper staves and a melodic line in the middle staves. The bass line provides a steady accompaniment.

124

Musical score for measures 124-127. The piano part continues with a dense texture of sixteenth-note patterns. The upper staves are mostly rests, with some melodic activity in the middle staves. Dynamics include *f* and *pp*.

128

Musical score for measures 128-131. The piano part continues with a dense texture of sixteenth-note patterns. The upper staves are mostly rests, with some melodic activity in the middle staves. Dynamics include *f* and *pp*.

32

132

Musical score for measures 32-132. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the upper voice features a series of eighth-note runs with slurs and accents, transitioning through various chords. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

136

Musical score for measures 136-140. The score continues from the previous system. The melody in the upper voice features a series of eighth-note runs with slurs and accents, transitioning through various chords. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

140

Musical score for measures 140-144. The score continues from the previous system. The melody in the upper voice features a series of eighth-note runs with slurs and accents, transitioning through various chords. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

144

Musical score for measures 144-148. The score continues from the previous system. The melody in the upper voice features a series of eighth-note runs with slurs and accents, transitioning through various chords. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

148

Musical score for measures 148-151. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano part with a sixteenth-note triplet in measure 149, marked with a '6' and a trill 'tr'. The piano part has a melodic line with slurs and trills. The bass line is mostly rests, with some eighth-note accompaniment in measure 151.

152

Musical score for measures 152-155. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano part with a sixteenth-note triplet in measure 152, marked with a '3'. The piano part has a melodic line with slurs and trills. The bass line has a steady sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *[cresc. ----]*, and *[mf]*.

156

Musical score for measures 156-159. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano part with a sixteenth-note triplet in measure 156, marked with a '3'. The piano part has a melodic line with slurs and trills. The bass line has a steady sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *[pp]*, and *[cresc. ----]*.

160

Musical score for measures 160-163. The score consists of five staves. The top two staves are mostly empty. The third staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The fourth and fifth staves have rhythmic accompaniment with dynamic markings *[mf]*, *f*, and *p*.

164

Musical score for measures 164-167. The score consists of five staves. Measures 164-166 are mostly empty. Measure 167 contains a complex passage with multiple dynamics including *f* and *mf*.

168

Musical score for measures 168-171. The score consists of five staves. Measures 168-170 are mostly empty. Measure 171 contains a complex passage with dynamics *p* and *pp*.

172

a piacere

tr

3 3 3

176

tr

tr

180

tr

3

p

36

184

Musical score for measures 184-187. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the upper staves includes slurs and accents.

188

Musical score for measures 188-191. The score continues with the piano accompaniment. The melody in the upper staves features triplets and trills, marked with 'tr' and '3'.

192

Musical score for measures 192-195. The score continues with the piano accompaniment. The melody in the upper staves features triplets and trills, marked with 'tr' and '3'. Dynamic markings include *mf* and *f* [cresc.].

196

Musical score for measures 196-197. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 196 features a piano introduction with a melodic line in the upper voice and accompaniment in the lower voices. The melodic line includes sixteenth-note runs and triplet figures. The word *a piacere* is written above the first measure. Measure 197 begins with a **TUTTI** marking and a forte (*f*) dynamic. The melodic line continues with a triplet of eighth notes.

TUTTI

197

Musical score for measures 197-198. Measure 197 continues with a forte (*f*) dynamic. The melodic line features a triplet of eighth notes. Measure 198 continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata over the final note.

199

Musical score for measures 199-200. Measure 199 features a melodic line with a fermata over the final note. Measure 200 continues the melodic line with a fermata over the final note. The accompaniment consists of rhythmic patterns in the lower voices.

203

Musical score for measures 203-206. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is composed of quarter notes and rests.

207

Musical score for measures 207-210. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment maintains its rhythmic complexity, with the right hand playing sixteenth-note patterns and the left hand providing a steady bass line. The melody in the right hand is more active, featuring eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

**DECLARATION OF CONSENT
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Basel, 16/02/2023