Edizione di 2000 esemplari numerati

copia

NICOLÒ ANTONIO PORPORA

SINFONIE DA CAMERA A TRE ISTROMENTI

NICOLÒ ANTONIO PORPORA

SINFONIE DA CAMERA A TRE ISTROMENTI

opera seconda

Edizione critica a cura di
GIOVANNI CARLI BALLOLA

SERIE II: MUSICA BAROCCA
B: Musica strumentale
1: Sonate

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1982

Collana a cura di Francesco Luisi

© 1982 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco, S. Vidal 2893
Venezia

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

INDICE

Introduzione pag. IX

Descrizione delle fonti utilizzate
e criteri generali dell'edizione XIII

Apparato critico XVII

Trascrizioni

Concerto I 1
Concerto II 17
Concerto III 40
Concerto IV 66
Concerto V 87
Concerto VI 113

Introduzione

Le *Sinfonie da Camera a Tre Istromenti*, qui per la prima volta edite integralmente e in revisione critica, si collocano (insieme con le *Sonate XII di Violino e Basso*) al centro della produzione strumentale di Nicolò Porpora. Produzione non copiosa, ma meditata e di qualità complessivamente alta, tale da denotare un impegno artistico specifico e costante, al di sopra della sollecitazione occasionale come della *routine* artigianale. L'attenzione per questo settore dell'attività creativa di un musicista consegnato alla fama come operista, anzi, come tipico esponente di una cultura melodrammatica — quella fiorita ad opera della generazione post-scarlattiana — giudicata con severità da una tradizione critica inficiata da pregiudizi estetici quanto priva di concreta informazione, è fenomeno relativamente recente e riferibile al generale interesse promosso dalla nuova musicologia per la civiltà strumentale napoletana del XVIII secolo [1]. Civiltà alla cui rivalutazione sono state d'intralcio vuoi la preponderante fama del coevo melodramma, tale da segnare d'un marchio indelebile d'esclusività l'operato dei Maestri di scuola meridionale, vuoi la straordinaria fortuna sortita (a buon diritto, s'intende) nel nostro tempo dalla cultura strumentale veneziana e, più in generale, dell'Italia del Nord.

In realtà, un Porpora autore non affatto casuale di eccellenti pagine strumentali denotanti per di più una profonda conoscenza del «genere» nelle sue peculiarità funzionali e nelle sue tecniche particolari, sarebbe inconcepibile se avulso da una civiltà che, partita dall'universalismo di Alessandro Scarlatti, aveva promosso la produzione strumentale altamente pregevole di maestri come Francesco Mancini, Giuseppe Avitrano, Francesco Durante, Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi, Angelo Ragazzi, Nicola Fiorenza, Domenico Auletta, per non citare che i coevi e i migliori. Si aggiunga l'esperienza vissuta nella Venezia, a tacer d'altri, di Vivaldi, Albinoni, Marcello, Galuppi e Pescetti (dal 1726 al 1733, quando fu maestro di cappella all'Ospedale degli Incurabili, e in seguito dal 1743 al 1746, quando fu attivo presso l'Ospedaletto dei S.S. Giovanni e Paolo), e quella europea, che lo portò, via via, a Londra (1733-36) a contatto con Haendel, Geminiani, Giuseppe Sammartini e Avison, a Dresda (1747-1751) e infine a Vienna (1752-59), dove ebbe modo di confrontarsi con Pisendel, Weiss, Hasse, Fux [2]. Si può anzi affermare con fondatezza che Nicolò Porpora, la cui formazione e la cui personalità artistica, considerate nella loro globalità, appaiono profondamente radicate nell'*humus* della più tipica cultura barocca, si configura come l'ultimo e il maggiore esponente della civiltà musicale napoletana provvisto dei tratti di un'universalità creativa dagli orizzonti squisitamente europei. Dopo di lui, l'avvicendarsi di musicisti italiani di raggio internazionale, ma operisti o strumentisti per vocazione pressoché esclusiva, sarà interrotto soltanto dall'apparire di un'altra grande figura, quella di Luigi Cherubini, contrassegnata dagli stessi caratteri, ormai atipici, di universalismo culturale.

Dedicate all'«Altezza Reale di Frederico Prencipe Reale di Vallia», l'erede di Giorgio II e patrono dei musicisti italiani, cui anche Giuseppe Sammartini «umilierà» le sue raccolte a stampa, le *Sinfonie da Camera* escono, incise da Fortier, nel 1736, l'ultimo anno che vede con alterne fortune il Porpora a Londra, dichiarato antagonista di Haendel nell'agone operistico. Tre anni prima, il 29 dicembre 1733, era apparsa sulle scene del Lincoln's Inn Field Theatre quell'*Arianna in Naxo* che, già segnalata dal Rolland, è invero da ritenersi tra i vertici dell'intera produzione melodrammatica del Nostro, e tra gli esempi più insigni di opera seria dell'età post-scarlattiana. Del fecondo soggiorno londinese sono pure il *Concerto in sol maggiore* e la *Sonata in fa maggiore* per violoncello, conservati presso il British Museum; testimonianze (convalidate dalle più tarde *Six Sonatas for Two Violoncellos and Two Violins*, pubblicate, sempre in Londra, intorno al 1745) dell'interesse specifico di Porpora per uno strumento che in quegli anni godeva di particolare favore in Inghilterra, anche per la presenza di alcuni celebrati virtuosi.

Con le *Sinfonie da Camera a Tre*, Porpora si cimenta in un genere, quello della Sonata a tre, che è chiave di volta della civiltà strumentale barocca e che costituiva, per così dire, la carta di credito per ogni compositore affermato su piano europeo ed accolto nei cataloghi della grande editoria olandese, francese e anglosassone. Come per tutti, anche per Porpora la pubblicazione di una raccolta di composizioni (le *Sinfonie*, Opera seconda, erano state precedute nel 1735 dalle fortunatissime *12 Cantate* per voce e Basso continuo) si tradusse in un impegno di alta professionalità e in uno stimolo a offrire il meglio di sé anche in un genere nel quale il rivale Haendel — per tacere d'altri — spaziava da tempo con successo e mano sicura.

Le *Sei Sinfonie* vengono così denominate, con un gusto arcaizzante precorelliano, nel frontespizio della prima edi-

[1] Rimando, una volta per tutte, al fondamentale studio di FRANCESCO DEGRADA, *Le musiche strumentali di Nicolò Porpora*, in «Chigiana», XXV (1968) pagg. 99-125, uscito nella ricorrenza del secondo centenario della morte del musicista: la disamina più documentata ed approfondita sinora apparsa sull'argomento e, più in generale, sulla personalità e l'opera di Porpora.

[2] Per la biografia di P. si vedano, principalmente: F. WALKER, *A Chronology of Life and Works of Nicola Porpora*, in «Italian Studies», IV (1951), pagg. 29-62; U. PROTA GIURLEO, *Per un'esatta biografia di Nicolò Porpora*, in «La Scala», 86 (1957) pagg. 21-29.

zione, mentre in testa alle singole parti figurano indicate come *Concerto I, Concerto II* ecc. Tranne la prima, che è di soli tre tempi, e la sesta che contiene tre battute di «Adagio» con funzione di raccordo tra l'«Affettuoso» e l'«Allegro» conclusivo, tutte le altre *Sinfonie* si articolano in quattro movimenti, ad andamento alternativamente lento e rapido. La tonalità di impianto viene di regola mantenuta nel primo, nel secondo e nel quarto movimento, mentre il terzo è al relativo maggiore o minore e in un solo caso, per la Sinfonia III in sol minore, è alla sottodominante del relativo maggiore, ossia in mi bemolle maggiore.

Già in età corelliana (ed *a fortiori* nel periodo che riguarda l'Opera II di Porpora) la Sonata da chiesa e quella da camera avevano mescolato le acque in un compromesso formale e strutturale consistente nella libera commistione di elementi originariamente propri all'uno e all'altro «genere». Né Porpora, in tal senso, si discosta da una prassi ormai divenuta tradizione, anche se una sola volta, nella Sinfonia V, egli introduce un movimento di danza — nella fattispecie, una Giga — denominandolo come tale. Ma (come del resto già in Corelli) quasi in ognuna delle sei composizioni sono ravvisabili uno o due tempi in cui i connotati di una danza, se non dichiarati, non per questo risultano meno palesi: si considerino i movimenti finali delle Sinfonie I e II, che si rifanno al Passepied; l'«Allegro» 3/4 della Sinfonia IV, chiaramente impiantato come una Corrente; i tempi finali delle Sinfonie IV e VI, allusivi a ritmi di Gavotta o di Bourrée. Per tacere della maggior parte delle sezioni lente, soprattutto quelle centrali, concepite in un ritmo ternario e in un andamento melodico da Sarabanda. S'intende che tali suggestioni appaiono, in Porpora, radicalmente idealizzate in un principio di astrazione formale mediante quello spirito di maestosa «seriosità» — presente anche nelle espressioni più brillanti — che trattiene le *Sinfonie* al di qua di quella grazia mondana e di quelle tentazioni galanti da cui appaiono sfiorate, ad esempio, le pur intenzionalmente severe e arcaicizzanti *Sonate a tre op. 3* (1743) di Giuseppe Sammartini.

Se sotto il profilo formalistico le *Sinfonie* di Porpora non offrono che un'adesione puntuale, ancorché vivacemente personalizzata, «a generalizzanti schemi e forme compositive del tardo barocco, semplificate e filtrate, s'intende, da una sensibilità già largamente partecipe dei gusti dei tempi nuovi» (Degrada [3]); è nell'intrinseca qualità dell'invenzione e nel suo identificarsi in una realtà strumentale dotata di un suo proprio spazio sonoro che consiste il valore storico ed estetico di tali opere. Assai bene Degrada ha saputo individuare tale peculiarità, quando parla di «invenzione di un nuovo tipo di sonorità, e, in conseguenza, di una nuova scrittura strumentale capace di tradurre questa intuizione in precisi valori fonici» [4]. Invero, ciò che maggiormente impressiona all'esame e più all'ascolto di queste musiche, è il parametro «massa», la plastica consistenza delle fasce sonore che si evidenzia, con una capricciosa «maraviglia» che vorremmo definire borrominiana, negli «Allegri» sontuosamente polifonici — di una polifonia scenografica e gestuale, ma non meno nerboruta e strutturalmente funzionale di quella haendeliana — ma che è riscontrabile, in forme e modi più sinuosi e sottili, anche nei movimenti gravi.

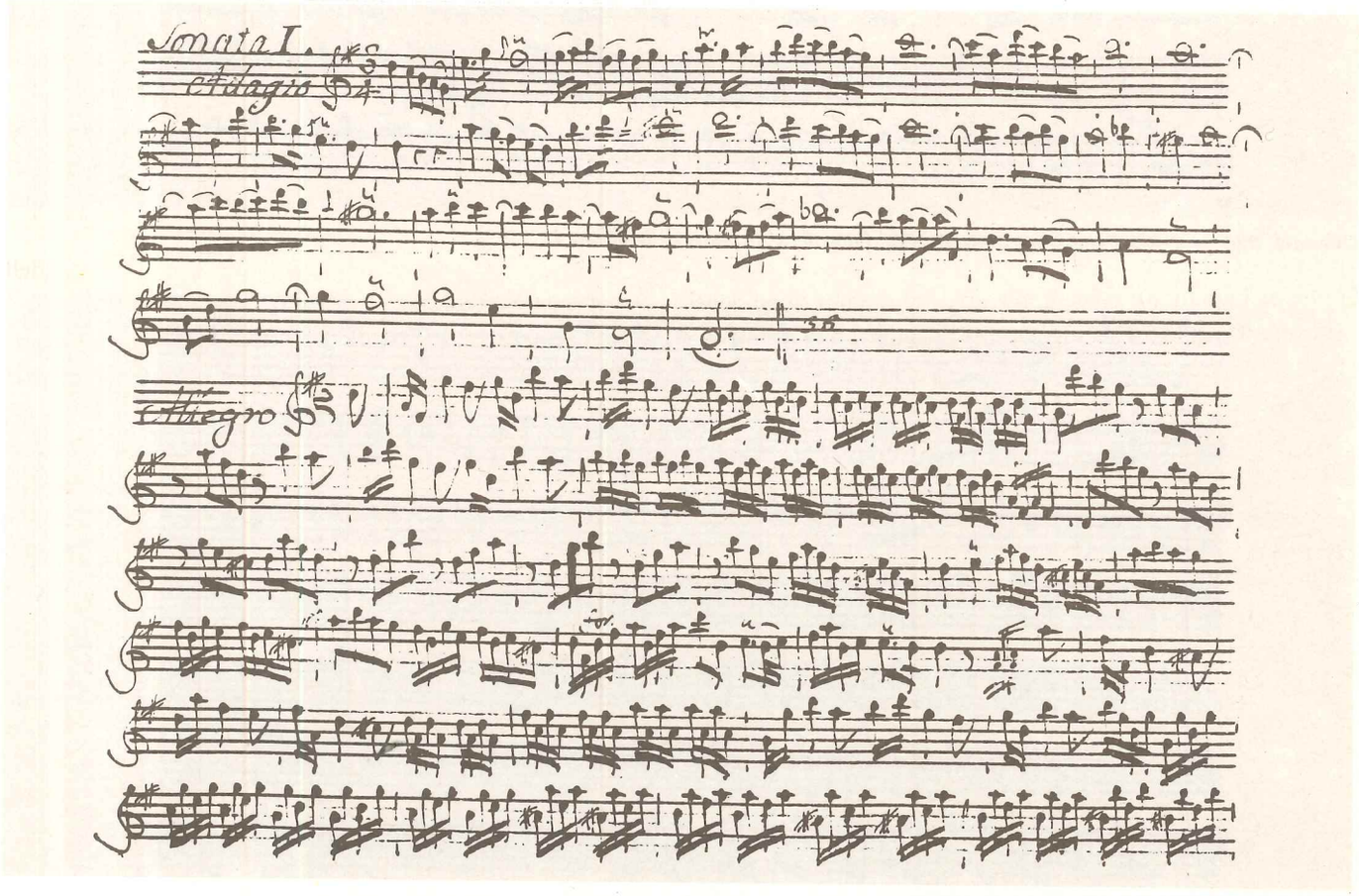
La casta asciuttezza del disegno corelliano — pur sempre presente sotto forma di sinopia, massime nel raffinatissimo intreccio polifonico irto di dissonanze degli «Adagi» —, il *ductus* nervoso e sommario dei veneziani (pensiamo alle *Sonate a tre op. I* di Vivaldi) si gonfiano qui d'un fiotto di calda sensualità timbrica, più ancora che tematica. Il campione del melodramma, Porpora melodista e maestro di canto, si mimetizza dietro il suono dei violini, cui fa dono talora di mirabili effusioni liriche (l'«Adagio» 12/8 alla Siciliana della Sinfonia IV; l'«Affettuoso» 3/8 della Sinfonia VI), ma cui, d'ordinario, infonde una luminosa plasticità e pienezza di suono che riempie di sé l'esiguo spazio della Sonata a tre postulando in modo irreversibile una dimensione strutturale affatto nuova. Senza farvi esplicita violenza, di fatto Porpora forza fino al massimo delle capacità l'involucro della veneranda Sonata di Corelli e non soltanto per quanto riguarda il parametro «massa». Anche il virtuosismo violinistico, o per meglio dire il suo desiderio e il suo gusto inconfessati, premono infatti con prepotenza alle ormai fragili pareti delle vecchie strutture in un repertorio di giochi d'arco, corde doppie strappate, arpeggi, passi brillanti in tessitura acuta, salti di registro, «staccati» e «legati» che lo stesso spericolato Vivaldi aveva praticamente escluso dalla Sonata a tre, riservandoli per le esibizioni solistiche dei Concerti. Sotto l'urgere di tanta linfa sonora, anche le forme tradizionali si dilatano (esattamente come, *mutatis mutandis*, avverrà per la produzione del giovane Beethoven): già l'«Allegro» C della Sinfonia III, col suo magnifico sviluppo polifonico, assume proporzioni monumentali, toccando momenti come nelle miss. 43-44, dove l'entità tematica e il suo procedere nell'ambito di un normale decorso polifonico barocco, si frantumano improvvisamente in una sorta di divisionismo ritmico e timbrico. Va da sé come tali considerazioni releghino nel limbo dell'inconcepibile un'ipotetica esecuzione delle *Sinfonie* con altri strumenti che non quelli ad arco, prescritti dalle prime due edizioni: come avremo occasione di ripetere, la proposta, ventilata dalla terza ristampa, per soluzioni alternative con strumenti a fiato è chiaramente

[3] F. Degrada, *Le musiche*, cit., pag. 119.

[4] F. Degrada, *ibidem*, pag. 119.

dovuta ad un'inveterata consuetudine, se non ad una speculazione editoriale.

Di contro, plausibile sembra essere lo Schenk [5] nel suggerire una esecuzione delle *Sinfonie* secondo i modi del Concerto grosso, ossia ad organico moltiplicato e con la conseguente possibilità di un'alternanza tra «soli» e «tutti». È innegabile, infatti, come la condotta generale di tali pagine (e in particolare degli «Allegri» fugati, sviluppati o per vaste sezioni simmetriche con sistematico impiego del contrappunto doppio e triplo) richiami sovente, e sia pure implicitamente, a strutture e a procedimenti tipici del Concerto grosso, con i suoi ripiani sonori vivacemente contrapposti e la sua dinamica a netti contrasti. Una coeva prassi esecutiva delle *Sinfonie* di Porpora in versione orchestrale è, del resto, documentata da partiture e parti conservate presso alcune biblioteche europee, segnatamente la Sächsische Landesbibliothek di Dresda [6]. Va infine notata la presenza, nell'Opera II del Maestro napoletano, di interi movimenti (l'«Allegro» 3/8 della Sinfonia I e l'«Allegro» 2/4 della Sinfonia VI) in cui i due violini precedono all'unisono, e di altri (come l'«Allegro» 3/8 della Sinfonia III, o l'«Allegro» ¢ della Sinfonia IV) dove tale scrittura viene adottata solo in parte, simulando con tratto elegante un'alternanza di «soli» (1° e 2° violino, quest'ultimo con funzioni di «bassetto», mentre il basso tace) e di «tutti» (i violini all'unisono, sostenuti dal basso). Una ragione di più, a nostro avviso, per avvalorare l'ipotesi di un'esecuzione in forma di Concerto grosso, il cui stile, virtualmente presente in tali pagine, risulterebbe così efficacemente esplicitato [7].

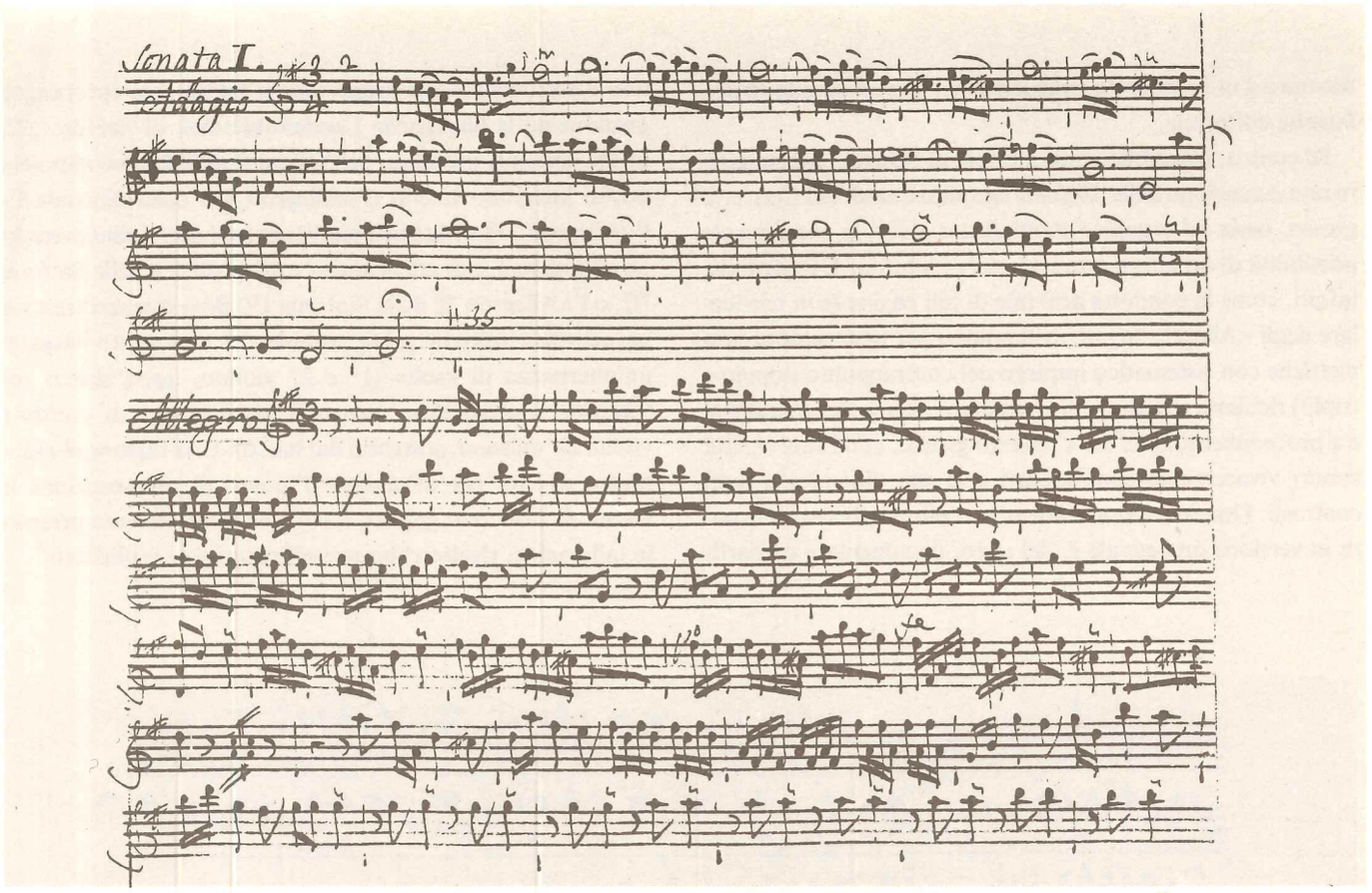


1. Venezia, Biblioteca della Fondazione LEvi, Ms. 893. Parte del vl. I, inizio della Sonata I.

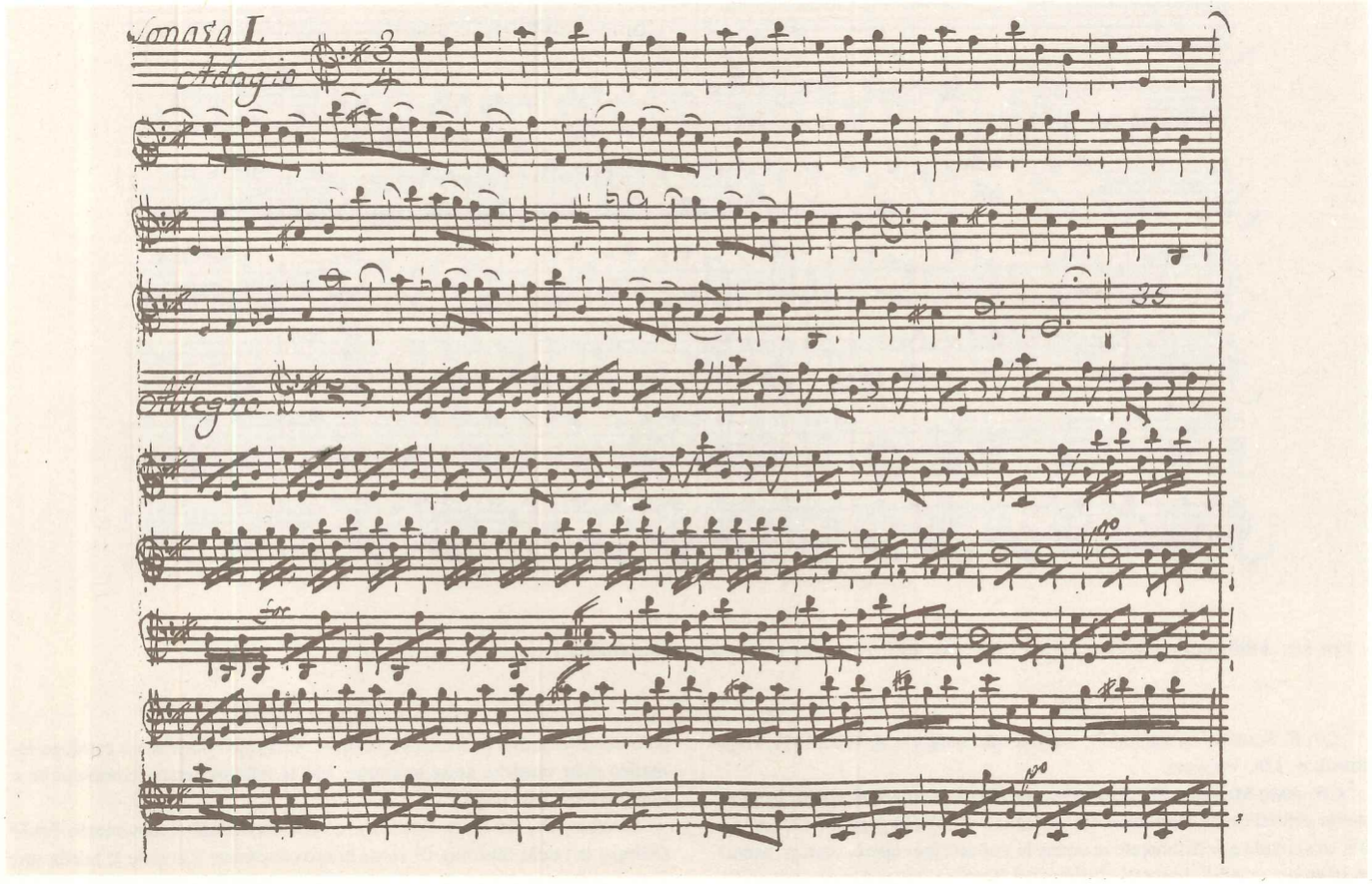
[5] *Cfr. E. Schenk, (Hrsg.) N.P., Sinfonia da camera n. 6*, Wien 1951, Hausmusik n. 136, Vorwort.

[6] Cfr. Akio Mayeda, *Die Sinfonien von Nicola Antonio Porpora*, in «Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura», V (1967-68) pagg. 54-57. Lo studio, che prende specificamente in esame le sinfonie (per opere, oratori, cantate, serenate, nonché i brani da concerto) di Porpora, tratta brevemente anche delle *Sinfonie da Camera e tre Istromenti*, sostenendo la tesi di una loro eseguibilità alternativa in forma orchestrale. Il saggio contiene un catalogo tematico delle musiche prese in esame, con le relative notizie cronologiche e l'indicazione delle fonti.

[7] Lo stesso P., del resto, riutilizzò in veste orchestrale il movimento finale (Allegro ¢) della Sinfonia IV come brano conclusivo (Gavotte 𝐂) della sinfonia per l'opera *Il trionfo di Camilla* (Napoli, Teatro di San Carlo, 20 gennaio 1740). Vedi A. Mayeda, *ibidem*, pagg. 35 e 81.



2. Venezia, Biblioteca della Fondazione Levi, Ms. 893. Parte del vl II, inizio della Sonata I.



3. Venezia, Biblioteca della Fondazione Levi, Ms. 893. Parte del Bc, inizio della Sonata I.

Descrizione delle fonti utilizzate e criteri generali dell'edizione

Le *Sinfonie da Camera a Tre Istromenti*, edite per la prima volta a Londra nel 1736, ebbero durante il Settecento e vivendo l'autore due ristampe, sostanzialmente non dissimili dall'*editio princeps* se non nel titolo, in alcuni mutamenti grafici e in qualche altro particolare che più sotto prenderemo in esame. Le tre edizioni costituiscono le fonti principali del nostro lavoro di ricognizione critica, per il quale si è utilizzata, come base, la prima di esse [8]. Fonti complementari, ma di notevole utilità, sono state due copie manoscritte custodite in fondi antichi di biblioteche e archivi musicali italiani. Diamo qui appresso la descrizione di tutti i testi utilizzati.

Edizioni

1) SINFONIE DA CAMERA / A TRE / ISTROMENTI / COMPOSTE PER / L'ALTEZZA REALE / DI / FREDERICO / PRENCIPE REALE DI VALLIA / E / PRENCIPE ELETTORALE / DI / *HANOVER* / DAL SUO / UMILISSIMO DEVOTISSIMO ET OBBLIGATISSIMO SERVO / *NICOLÒ PORPORA* / OPRA II / *Sculp. da B. Fortier* / LONDRA MDCCXXXVI.

(In fol., 3 parti: Violino Primo; Violino Secondo; Basso Continuo)

2) *SIX* / SONATAS / FOR TWO / VIOLINIS / with a Thorough Bass for the / HARPSICORD or VIOLONCELLO / COMPOS'D BY SIG^{R}. / *NICOLÒ PORPORA* / Opera 2^{a} / London. Printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand [1753]

(In fol., 3 parti: Primo; Secondo; Basso)

3) *SIX* / SIMPHONIES / *EN TRIO* / D'un Goust Nouveau / *Pour Les Violons Flûtes / et Haubois. / Composées Par* / Mr. N. PORPORA. / *OPERA SECONDA / Gravée par Denise Vincent / Prix 6^{tt}* / A PARIS [c. 1760]

(In fol., 3 parti: Violino Primo; Violino Secondo; Basso Continuo)

Manoscritti

1) *Sonate a tré da Camera / Del Sig^{r}.Nicolò Porpora*

(Tre fascicoli di complessive 67 pagine scritte «recto» e «verso», cm. 21 × 30, contenenti, per ordine, le parti del Basso, del Violino Primo e del Violino Secondo). Italia, Genova, Conservatorio «Nicolò Paganini», Biblioteca, Fondo antico M. 3. 22. 54.

2) *Sonate a due Violini é Basso / del / Sig^{r}. Nicolò Porpora*

(Tre fascicoli di complessive 85 pagine scritte «recto» e «verso», cm. 29 × 22, contenenti le parti di Violino Primo, Violino Secondo e Basso). Italia, Venezia, Biblioteca della Fondazione Levi, Ms. 893.

La prima edizione (London, Fortier, 1736) costituisce, come s'è detto, la base del nostro lavoro di revisione critica. A questa magnifica incisione, pregio dell'editoria musicale britannica della prima metà del '700, ci siamo attenuti in modo particolare per quanto riguarda taluni procedimenti di scrittura tipici della letteratura strumentale, soprattutto violinistica, dell'età barocca, che sottintendono suggerimenti di ordine esecutivo ed interpretativo attinenti specificamente al fraseggio e all'arcata. Tali peculiarità, scomparse nelle edizioni successive in seguito ad un processo di «ammodernamento» grafico tendente all'uniformità, sono state da noi preservate tenendo presente altresì la rimanente produzione strumentale, soprattutto manoscritta, di Porpora, che di norma è contrassegnata dalle stesse caratteristiche grafiche: esse consistono nella unificazione in gruppi omogenei, costituiti solitamente da otto note, di passi in crome o semicrome ed andamento intervallare ed armonico uniforme. (Si vedano, ad esempio, le miss. 37-38 nella Sinfonia V, «Allegro» 𝐂; e le miss. 131-134 nella Sinfonia VI, «Allegro» 𝔠).

Come s'è detto, le due ristampe delle *Sinfonie* si basano sulla prima edizione, differendone tuttavia, oltre che nella diversa sistemazione grafica, nella correzione di alcuni errori d'incisione (non di tutti), e in una più organica e copiosa distribuzione degli abbellimenti (trilli), dei segni dinamici e delle legature. Per queste ragioni, documentate dall'apparato critico, la loro utilizzazione quali fonti primarie si è resa, più che opportuna, necessaria. Nella seconda ristampa (London, Walsh, 1753), originariamente redatta, in conformità con la prima edizione, secondo le antiche convenzioni mensurali (3/4 = 𝅗𝅥.; 3/8 = 𝅗𝅥.; 2/4 = 𝅗𝅥; 𝔠 = 𝅜) figurano, incise alquanto grossolanamente, delle stanghette di battuta aggiunte successivamente allo scopo di ammodernare la grafia (s'intende, solamente là ove ciò era possibile, ossia dove l'originaria distribuzione dei valori non impediva la semplice divisione in due della battuta). Inoltre, i gruppi di otto crome o semicrome, sopra descritti, appaiono sciolti in uniformi teorie di quartine, secondo le moderne convenzioni grafiche cui puntualmente s'attiene anche l'elegantissima terza ristampa francese (Paris, Le Clerc, c. 1760) complessi-

[8] Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Einseldrücke vor 1800*, Kassel 1978, vol. VII, pag. 11. Gli esemplari sui quali è stata condotta la nostra revisione critica sono conservati presso le seguenti biblioteche:

1) Italia, Bologna, Archivio di Stato, Fondo Malvezzi-Campeggi, IV, 85-745, NC;

2) Oesterreich, Wien, Nationalbibliothek, Musikabteilung, MS 11135;

3) Ibidem, SA - 80 - A - 10.

vamente ancor più accurata e corretta: dove le composizioni di Porpora, ribattezzate *Sonatas* nella ristampa inglese, riappaiono come *Simphonies en Trio*.

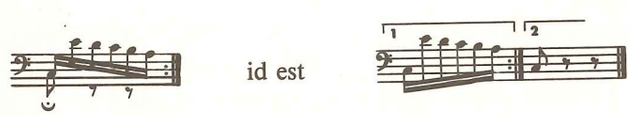
L'edizione francese (che dimostra il persistere anche oltre la metà del secolo, nel mondo musicale parigino ma soprattutto in quello britannico, di un gusto corrente per le più tipiche forme dell'aulica civiltà strumentale barocca di ascendenza corelliana) propone le musiche del vecchio Maestro napoletano come opere «*d'un goust nouveau*» in un'Europa che vede attivi un G.B. Sammartini, un Ph.E. Bach, un intraprendente manipolo di clavicembalisti italiani, i primi Mannheimer, e dove il giovane Haydn si appresta ad entrare in agone. Per di più, disinvoltamente le propone come eseguibili «*pour les violons, flutes et haubois*», laddove la loro scrittura squisitamente violinistica esclude in modo categorico un'esecuzione alternativa con strumenti a fiato, possibile soltanto a prezzo di pesanti rimaneggiamenti: con buona pace del Burney, al quale le *Sinfonie* sembravano «no more fit for one instrument than another» [9].

Pur contenendo *lapsus* e lacune in qualche luogo non lievi (come nella parte del vl II della Sinfonia VI, «Adagio» 3/4, del Ms. genovese, in cui mancano nove battute; vedi l'Apparato critico) non trascurabili, e talora assai utili fonti complementari si sono rivelati i due Manoscritti italiani consultati. Privi di datazione, ma ascrivibili alla metà del Settecento, si basano entrambi con chiara evidenza sulla prima edizione delle *Sinfonie*, di gran lunga la più nota e diffusa anche in Italia. Dell'*editio princeps* il Ms. di Genova ripropone la peculiarità grafica dell'antica sistemazione mensurale ma non quella delle tirate di crome o semicrome raggruppate per otto; assai accurata è, nel complesso, la distribuzione delle legature, contenute dal Ms. genovese in copia maggiore che in tutte le altre fonti, costituendo, sotto tale aspetto, un prezioso punto di riferimento e di confronto per il lavoro di integrazione e di interpretazione. Anche gli abbellimenti e i segni dinamici, al pari delle legature, figurano in genere nel Ms. genovese distribuiti con una compiutezza, razionalità e necessità musicale non sempre riscontrabili nelle edizioni a stampa: segno evidente dell'intervento del copista (o di chi per lui: pensiamo all'esecutore) con funzioni di supervisore in un lavoro dove il discreto emendamento di un testo avviene sulla scorta di una normativa riferibile alla corrente prassi esecutiva coeva. Lo stesso valore documentario di materiale d'uso è attribuibile al Ms. di Venezia, dalla moderna impostazione grafica dovuta alla mano di un esperto copista.

* * *

Nella descrizione della prima edizione (London, Fortier, 1736) abbiamo esposto le ragioni che ci hanno indotto a preservare da un intervento astrattamente uniformante la vivace «figuratività» violinistica di determinate soluzioni grafiche. Abbiamo altresì rispettato altre peculiarità della scrittura barocca, come il valore indeterminato del punto di aumentazione , la varia durata delle appoggiature, i segni di «staccato» e quelli di «legato», questi ultimi di regola utilizzati per unire il suono di due note, più raramente di tre o di quattro. Si è trascritta fedelmente nella sua notazione originale e senza ammodernarne gli arcaismi, la numerica del Basso continuo. Si è mantenuta l'originaria armatura di chiave nei due casi (Sinfonia II, «Affettuoso» 3/4, Do minore; Sinfonia III, «Adagio» 3/4, Mi bemolle maggiore) in cui tali tonalità vengono indicate secondo le antiche convenzioni grafiche di matrice modale (ossia senza bemollizzare il La), del resto osservate in tutte le fonti.

Ci siamo invece resi discordi dalla lezione della prima edizione, preferendo quella adottata dalle due ristampe e dal Ms. di Venezia, nello scegliere la moderna divisione di battuta (in cui i valori del *tactus* corrispondono effettivamente a quelli indicati in chiave) contro l'antico sistema mensurale, o, per meglio dire, quanto nei primi decenni del '700 ancora sopravviveva come relitto grafico di antiche realtà mensurali. Ciò in osservanza di una scelta decisamente adottata da fonti che, dimostrando il successo riscosso ovunque dalle composizioni di Porpora (successo cui non poteva rimanere indifferente la grande editoria inglese e francese) riflettono, anche nei particolari grafici, l'intendimento degli esecutori e le loro esigenze pratiche di lettura e di interpretazione di un testo. Tutti i passi del Basso continuo scritti in chiave di tenore sono stati riportati in chiave di basso. Per quanto riguarda le alterazioni di passaggio, si è seguito il criterio moderno secondo il quale l'effetto degli accidenti s'intende esteso per tutta la durata della battuta; si sono pertanto eliminati tutti i segni superflui. Nei movimenti di Sinfonia con ritornello, che prevedono conclusioni diverse per ciascun «da capo», al posto dell'unica battuta contenente le due risoluzioni in una formula grafica convenzionale, si è adottata la consueta indicazione moderna. Es.:



(Sinfonia II, «Allegro» 3/8, Bc, mis. 122)

[9] Cfr. C. BURNEY, *A General History of Music*, a cura di F. Mercer, New York 1957, vol. II, pagg. 915-16; dove si esprimono giudizi limitativi sulle *Sinfonie da camera* di Porpora e, in generale, sulle opere di genere strumentale dei «great luminaries of vocal compositions» come Vinci, Hasse, Pergolesi, Marcello e, per appunto, Porpora, i quali «seem never to have had any good thoughts to bestow on Music merely instrumental».

Per certi segni di esecuzione, come gli «staccato» o le serie di legature, riportati sulle fonti una sola volta, all'entrata di una figura strumentale o di un inciso tematico destinati a ripetersi più volte nel corso di uno stesso brano, si è mantenuta l'indicazione d'origine, aggiungendo subito dopo l'avvertimento [*simile*], [*simili*]. Si è tuttavia omesso anche tale segnale in quei casi (come nell'«Allegro» ¢ della Sinfonia VI) dove esso sembrava superfluo, risultando ovvio, nella fattispecie, che il tema della fuga debba ripetersi ogni volta «staccato» come indicato all'inizio.

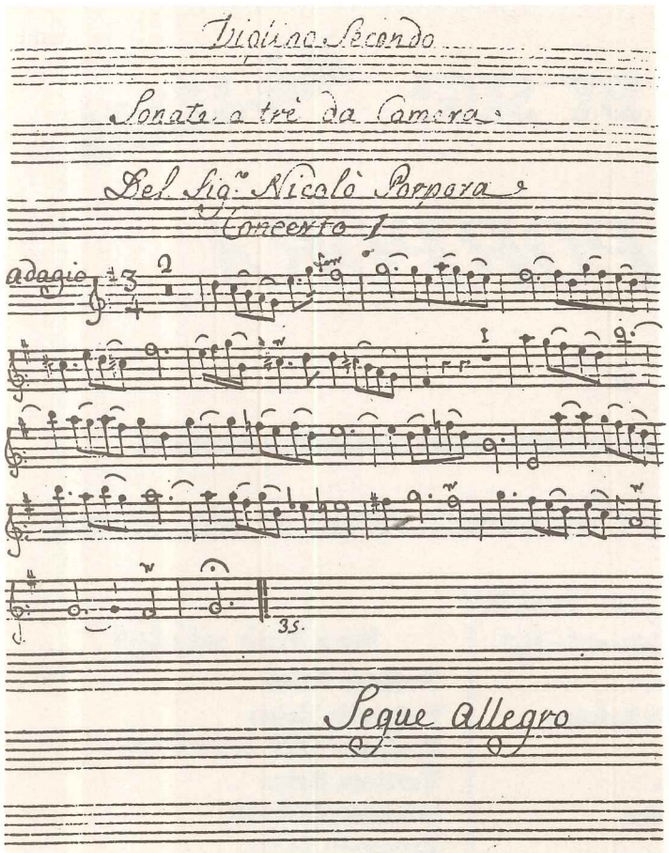
Non si sono aggiunti segni, di quasiasi tipo, se non per colmare evidenti lacune o per integrare indicazioni già chiaramente formulate dalle fonti, ma rimaste graficamente inespresse; ogni intervento del revisore risulta comunque evidenziato dalle parentesi quadre o (per le legature) da una linea tratteggiata. Le sole piccole legature che collegano le appoggiature alle rispettive note reali sono state aggiunte mediante un segno normale.

Quanto alla realizzazione del basso continuo, ci siamo attenuti ad un'essenziale semplicità, privilegiando (sempre che l'andamento delle parti non suggerisse altre soluzioni) una leggera scrittura a tre tendenzialmente polifonica, o per meglio dire concepita più in senso orizzontale che verticale. Pur consapevoli di offrire all'esecutore versato nell'interpretazione estemporanea del continuo una proposta aperta alla sua iniziativa individuale, abbiamo comunque cercato di realizzare, per così dire, un prodotto finito ed eseguibile da chiunque, più o meno esperto, evitando il piatto scolasticismo e la povertà, perseguendo di contro, per quanto fosse in noi, un sentire musicale.

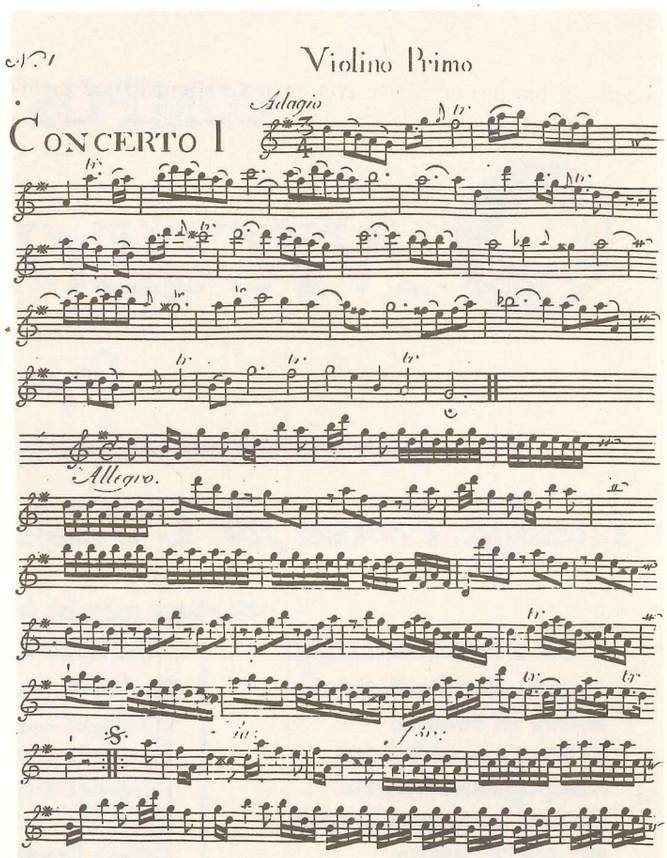
Il mio ringraziamento, a lavoro compiuto, va *in primis* a Francesco Luisi, che mi ha amichevolmente offerto l'opportunità d'intraprenderlo e l'assistenza per condurlo a termine. Ringrazio altresì Danilo Prefumo e Carlo Vitali per i materiali di studio e le utili notizie che mi hanno procurato.

Roma, 1° maggio 1982

Giovanni Carli Ballola



4. Genova, Biblioteca del Conservatorio «N. Paganini», Fondo antico M. 3.22.54. Parte del vl. II, inizio del Concerto I.



5. Sinfonie da Camera a Tre Istromenti..., *Londra, B. Fortier, 1737. Parte del vl. I, inizio del Concerto I.*

SIX SONATAS FOR TWO VIOLINS

with a Thorough Baſs for the HARPSICORD or VIOLONCELLO

COMPOS'D BY SIG.R

M.S. 11125

National Bibliotheca Italiana

NICOLO PORPORA

Opera 2.da

London. *Printed for* I. Walsh *in Catharine Street in the Strand.*

Of whom may be had Juſt Publiſh'd

For 2 Violins and a Baſs	For 2 German Flutes and a Baſs	For a Violin and a Baſs
Angelo Morigi's Sonatas	Teſſarini's Sonatas	Nuſſen's Solos
Solniz 12 Sonatas	Vincenzo Ciampi's Sonatas	Paſquali's Solos
S.t Martini's 12 Sonatas	Bezozzi's Sonatas	Proſpero Caſtrucci's Solos
Lampugnani's Sonatas	Chinzer's Sonatas	Tartini's Solos
Martini of Milan's Sonatas	Defeſch's 12 Sonatas	Geminiani's Solos
Brioſchi's Sonatas	Haſſe's Sonatas	Veracini's Solos
Handel's Sonatas	Locatelli's Sonatas	Birkenſtock's Solos

6. Six Sonatas for two Violins with a Thoroughbass..., *Londra, I. Walsh. Frontespizio*

Apparato critico

Elenco delle fonti e relative sigle

a) Edizioni:

L/F — *Sinfonie da camera a tre istromenti (...) opra (sic) II,* London, s.n. (B. Fortier), 1736.

L/W — *Six sonatas for two violins with a thorough bass for the harpsicord or violoncello (...) opera 2ª,* London, John Walsh.

P — *Six simphonies en trio d'un goust nouveau pour les violons, flûtes et haubois (...) opera seconda,* Paris, Le Clerc le cadet, Le Clerc, Mme Boivin, gravée par Denise Vincent.

b) Manoscritti:

G — *Sonate a trè da camera (...).* Genova, biblioteca del Conservatorio «N. Paganini».

V — *Sonate a due violini e basso (...).* Venezia, Fondazione Levi.

Abbreviazioni

b:	bemolle
Bc:	Basso continuo
bq:	bequadro
Cr:	croma
d:	diesis
Ed., Edd.:	Edizione/i
Magg.:	maggiore
min.:	minore
mis., miss.:	misura/e
Ms., Mss.:	Manoscritto/i
Sc:	Semicroma
Sm:	Semiminima
vl I:	Violino primo
vl II:	Violino secondo

SINFONIA I

Adagio 3/4

miss. 2,14, 22,30, vl I:
in L/W le appoggiature sono di Sm.

mis. 11:
in G (vl I e vl II) e in V (vl I) le appoggiature sono di Sc.

mis. 14, vl I:
in G l'appoggiatura è di Sc.

Allegro C

mis. 16, Bc:
in L/F la numerica relativa al quinto Re è 5/5 anziché 5/3.

Allegro 3/8

miss. 3 e 4, vl I:
in L/W manca il segno ▼ sul Sol e sul Mi

mis. 92, vl I:
in G manca l'indicazione «Presto», peraltro presente nelle parti del vl II e del Bc.
In P questo movimento, invece dell'indicazione «Allegro», presente in tutte le altre fonti, reca quella di «Aria I» (per la sezione in Sol magg., miss. 1-32) e «Aria II» (per la sezione in Sol min., miss. 33-91). La ripetizione della I parte, altrove riportata per esteso con l'indicazione «Presto», qui non figura, ma è prescritta dall'indicazione «Al primo».

SINFONIA II

Adagio C

mis. 2, vl I:
in L/W l'appoggiatura al primo Si è di Sc.

mis. 3, vl II:
in P il La e il Fa del 4° tempo sono legati.

mis. 8, vl I:
in L/W le tre note (Re, Mi, Fa) del 4° tempo figurano legate.

mis. 9, vl II:
in P il Do e il Sol del 3° tempo sono legati.

mis. 10, vl II:
in L/W il La e il Re del 3° tempo sono legati.

mis. 10, vl II:
in P il Fa e il Re del 1° tempo sono legati.

mis. 16, vl I:
in L/F manca il bq davanti al 2° Si.

Affettuoso 3/4

mis. 4, vl I:
in L/W l'appoggiatura è di Sm.

mis. 5, vl I:
in L/W la legatura è su Mi e Re.

mis. 32, vl I:
in L/W i due Sol figurano legati.

mis. 38, Bc:
in L/W manca *f*

mis. 39, vl II:
in L/W manca *f*

Allegro 3/8

miss. 41 e 43, vl II:
in L/F manca il trillo sul Fa d.

mis. 110, vl I:
in L/F manca il trillo sul Si.

SINFONIA III

Adagio sostenuto C

mis. 2, vl I:
in L/F, in G e in V manca il b davanti al Si del 3° tempo; la stessa alterazione figura invece in L/W e in P.

mis. 6, Bc:
in tutte le fonti, tranne che in G, manca il bq davanti al Do del 4° tempo.

mis. 7, Bc:
in tutte le fonti, tranne che in L/W, manca il bq davanti al Do del 4° tempo.

mis. 13, vl II:
in tutte le fonti, tranne che in G, manca il d davanti al Do.

Allegro C

mis. 37, vl II:
in L/F, L/W e V il bq nel 2° tempo figura erroneamente davanti al Fa anziché davanti al Mi.

Adagio 3/4

La situazione lacunosa delle legature nella parte del Bc risulta da tutte le fonti.

Allegro 3/8

In P (come già per la *Sinfonia I*, vedi più sopra) al posto dell'indicazione «Allegro», presente nelle altre fonti, figura quella di «Aria I» (miss. 1-48) e «Aria II» (miss. 49-108); dopo la mis. 108 è prescritta la replica dell'«Aria I».

mis. 102, vl I:
il solo G propone un trillo sulla prima nota di ogni tempo:

SINFONIA IV

Allegro 3/4

mis. 37, vl II:
il *f* manca in P e nei due Mss.

mis. 65, vl I:
in L/F, L/W e V manca il d davanti al La.

mis. 77, vl II:
in L/F e L/W manca il punto dopo il Fa della parte superiore.

mis. 82, vl II:
si è eliminato il *f* presente a inizio di mis. in L/F, P e G, ritenendolo incongruente in relazione al contesto dinamico ed espressivo del passo.

Adagio 12/8

mis. 2, Bc:
il *p* che dovrebbe correttamente figurare sotto l'ultimo Fa della mis. (4° tempo) nelle tre Edd. e in V si trova spostato sotto il successivo La d; in G manca. La nostra correzione è motivata dalla collocazione corretta (ossia rispondente ad una precisa logica di attacco dinamico) dello stesso segno nelle altre due parti.

mis. 12, Bc.:
in L/F il primo Fa è seguito da un doppio punto di aumentazione.

Allegro ¢

mis. 18, vl I:
in G manca l'appoggiatura di Si davanti al Do.

SINFONIA V

Affettuoso 3/4

miss. 1, 3, 4, 22, 24, 27, 41 e 43, vl I:
in L/W le appoggiature sono di Sm.

miss. 2 e 24, Bc:
in L/W le appoggiature sono di Sm.

miss. 2 e 24, Bc:
in G le appoggiature sono di Sc.

Allegro C

miss. 17, 18, 20, 21, 23, vl I:
in L/W mancano affatto le legature.

Adagio 3/4

mis. 9, Bc:
le legature si trovano solo in G.

mis. 19, vl I:
in L/F manca la legatura tra le Cr Sol e La.

miss. 41 e 43, vl I:
in L/W le appoggiature sono di Sm.

mis. 43, vl II:
in L/W l'appoggiatura è di Sm.

Giga/Allegro 12/8

mis. 4, vl I:
la legatura tra La e Re del 4° tempo si trova solo nelle due fonti manoscritte.

mis. 20, vl II:
le legature figurano solo in V.

miss. 21 e 22, vl I:
tanto le tre Edd. che i due Mss. concordano nel proporre due serie diverse di legature per le due miss. simmetriche, che vengono di conseguenza ad assumere un diverso fraseggio. La legatura Fa-Sol, 1° tempo di mis. 21, si trova solo in G, mentre in L/F, mis. 21, si trova una sola legatura, tra il Fa e il Sol del 3° tempo.

mis. 41, vl I:
le legature compaiono soltanto in L/W (tranne che sul 1° tempo) e in G.

mis. 42, vl I:
le legature compaiono al completo solo in G. Nelle tre Edd. e in V trovasi una sola legatura, sul 4° tempo.

mis. 43, vl I:
le legature trovano concordanti tutte e cinque le fonti.

ibidem, vl I:
il *f*, presente nelle altre due parti in tutte le fonti, qui è riscontrabile solo in P.

mis. 44, Bc:
in tutte e tre le Edd. figura erroneamente un d (ossia ♯ 3, mentre l'accordo è di Mi min.) sotto il primo Mi del 3° tempo.

miss. 47, 48, vl I:
la legatura di valore sottesa tra il Mi (minima puntata) di mis. 47 e la stessa nota della mis. successiva trovasi soltanto in G.

mis. 50, vl II:
i due Mi (vedi nota precedente) risultano uniti da una legatura di valore soltanto nei due Mss.

ibidem, vl II:
il *p*, presente anche nelle altre due parti in tutte le fonti, qui figura soltanto in P.

SINFONIA VI

Adagio 3/4

Nella parte del vl II di G mancano le miss. 34-42.

mis. 32, vl I:
in L/W l'appoggiatura è di Sm.

mis. 49, vl I:
in L/F l'appoggiatura è di Cr.

mis. 58, vl I:
in G l'appoggiatura è di Sc.

mis. 60, vl I:
il *p*, presente anche nelle altre due parti in tutte le fonti, qui trovasi solo in P.

mis. 64, vl I:
in L/W l'appoggiatura è di Sm.

Allegro ¢

mis. 59, vl I:
nelle tre Edd. e in V la legatura su Do, Re, Do trovasi soltanto sul 1° tempo.

mis. 60, vl I:
le legature si trovano solo in G.

miss. 63 e 64, vl I:
le legature si trovano solo in G.

mis. 108, Bc:
nelle tre Edd. il ♮ 3 della numerica si trova erroneamente sotto il secondo Do invece che sotto il terzo.

Affettuoso 3/8

mis. 11, vl II:
la legatura sulla prima coppia di note si trova solo in P e in V.

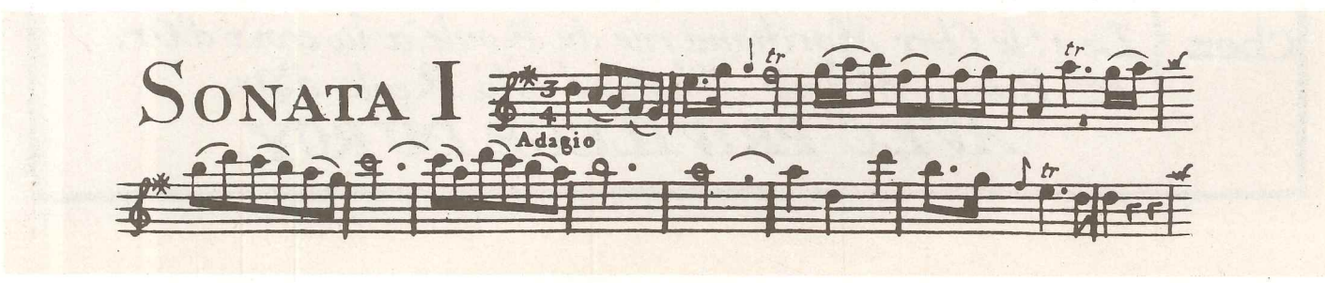
miss. 11 e 12, Bc:
le legature si trovano solo in G.

mis. 36, vl II:
la legatura sulla prima coppia di note si trova solo in P e in V.

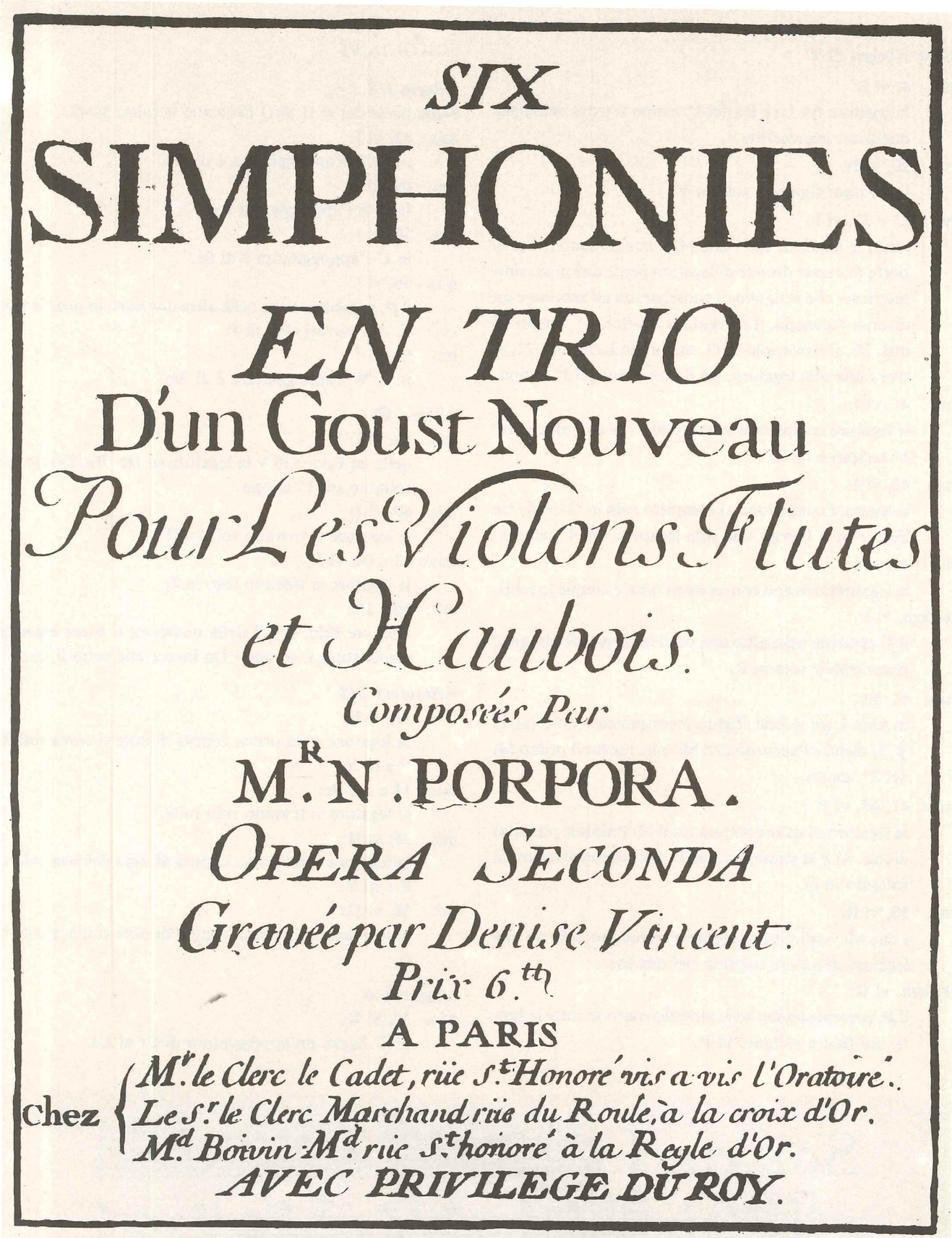
mis. 38, vl II:
la legatura sulla prima coppia di note si trova solo in P.

Allegro 2/4

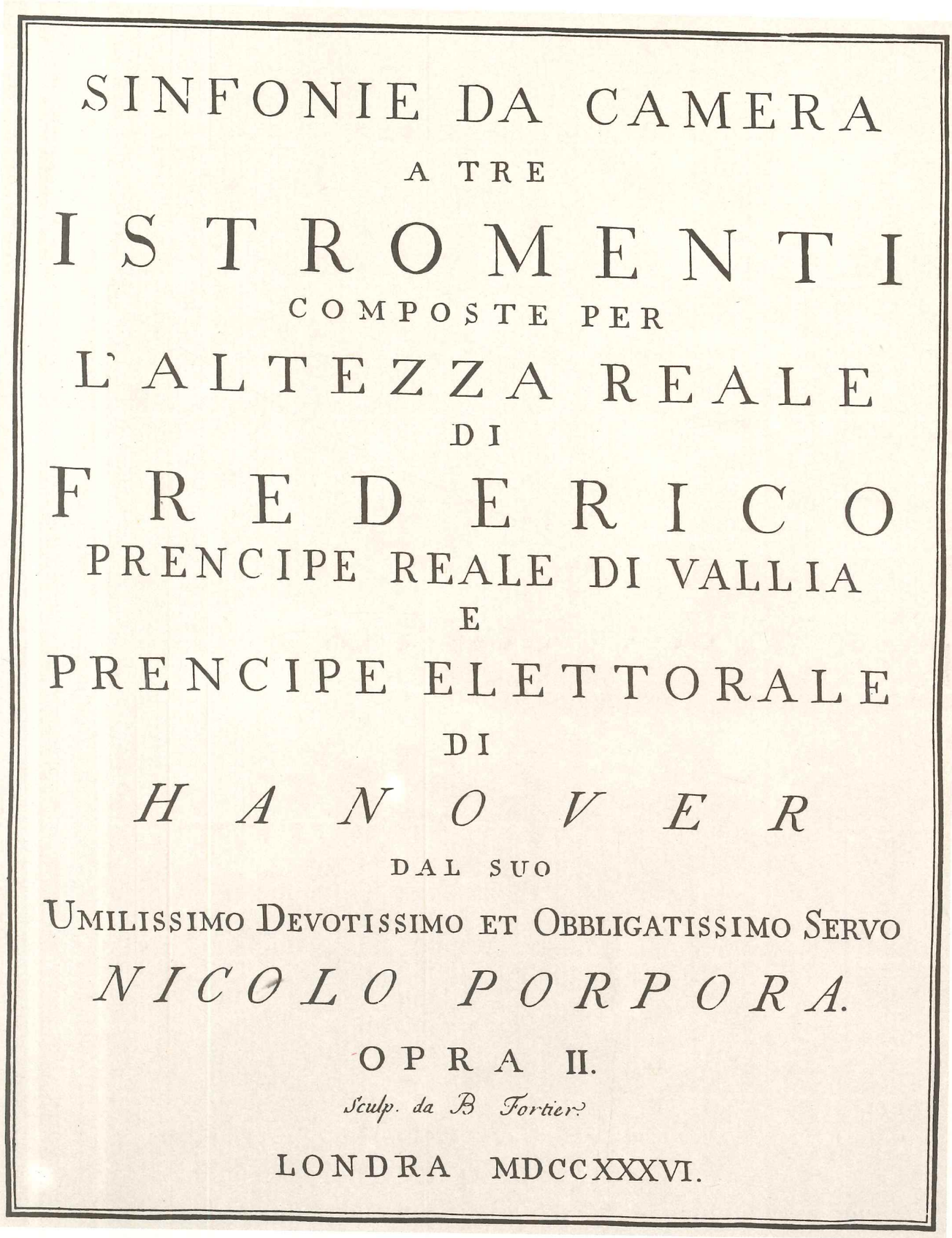
mis. 30, vl II:
in G figura un'appoggiatura di Cr al La.



7. Six Sonatas for two Violins with a Thoroughbass..., *Londra, I. Walsh. Parte del vl I, inizio della Sonata I.*



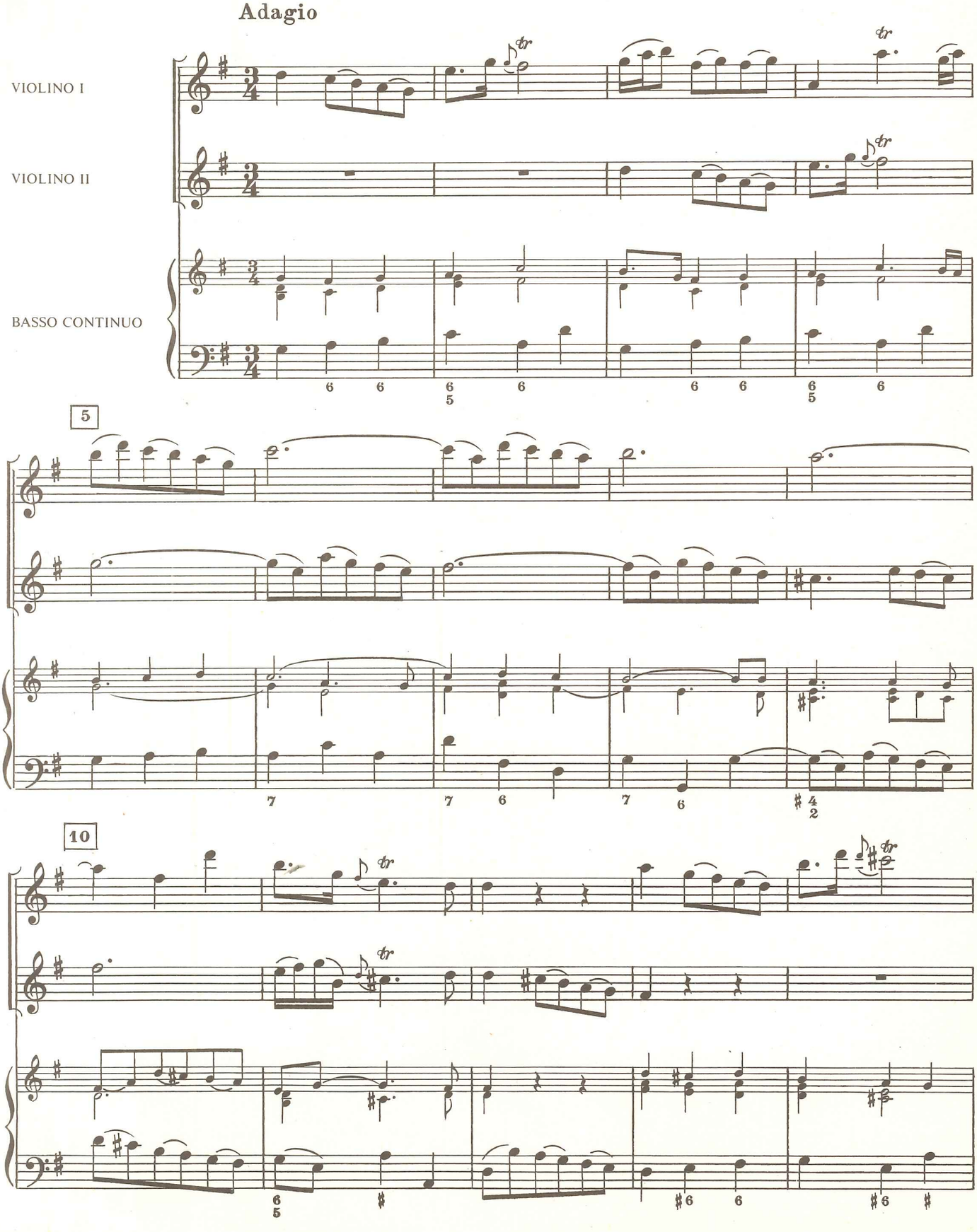
8. Six Simphonies en Trio..., *Paris, Le Clerc. Frontespizio.*

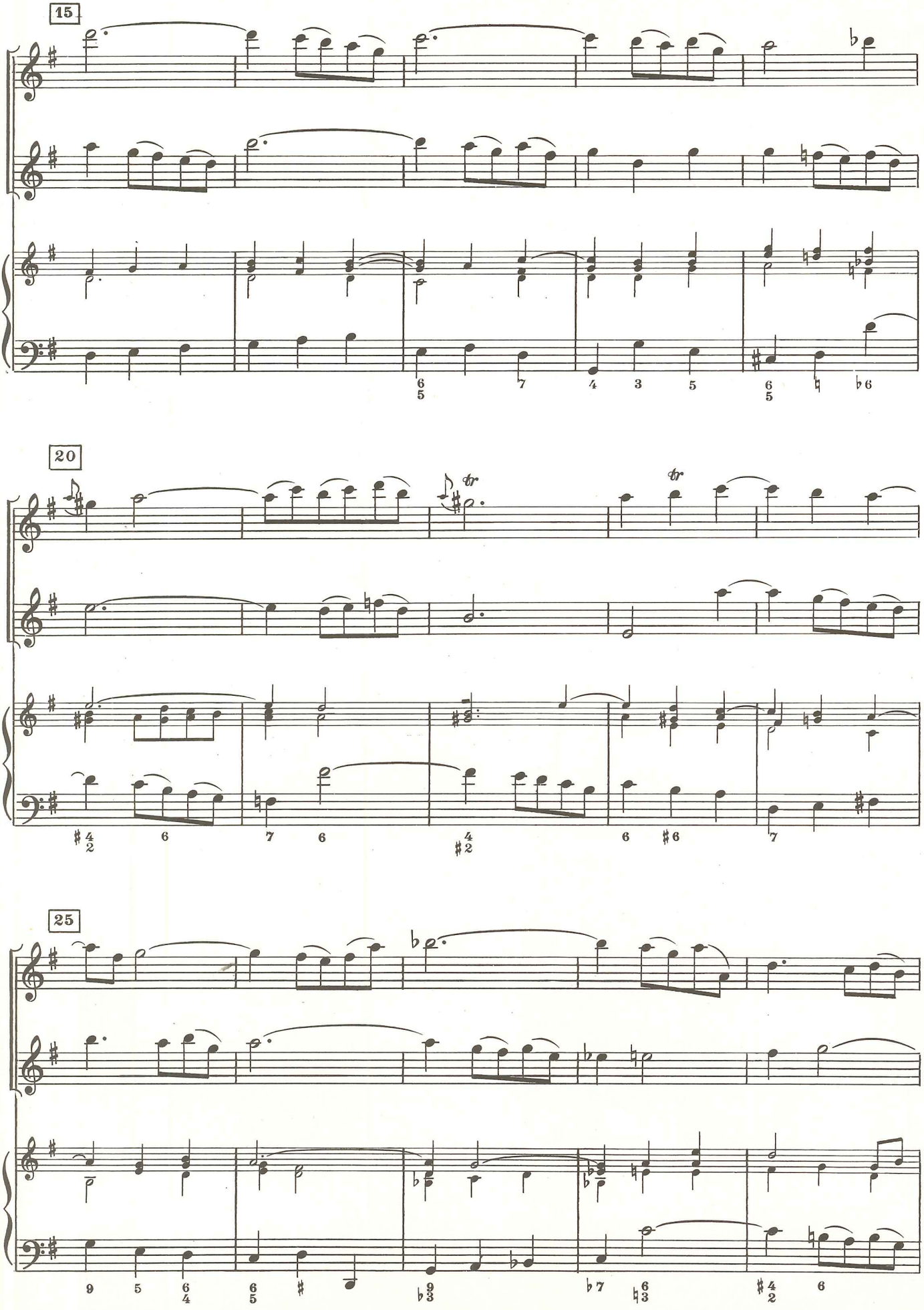

SINFONIE DA CAMERA
A TRE
ISTROMENTI
COMPOSTE PER
L'ALTEZZA REALE
DI
FREDERICO
PRENCIPE REALE DI VALLIA
E
PRENCIPE ELETTORALE
DI
HANOVER
DAL SUO
UMILISSIMO DEVOTISSIMO ET OBBLIGATISSIMO SERVO
NICOLO PORPORA.
OPRA II.
Sculp. da B Fortier
LONDRA MDCCXXXVI.

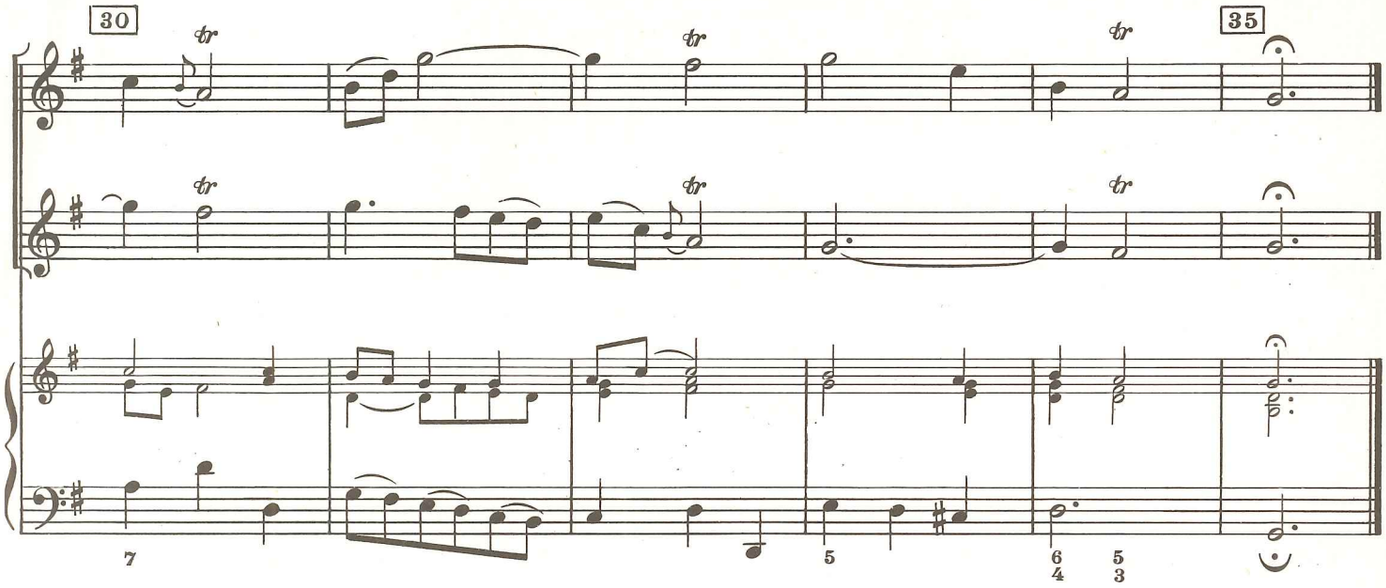
9. Sinfonie da Camera a Tre Istromenti..., *London, B. Fortier, 1736. Frontespizio*

TRASCRIZIONI

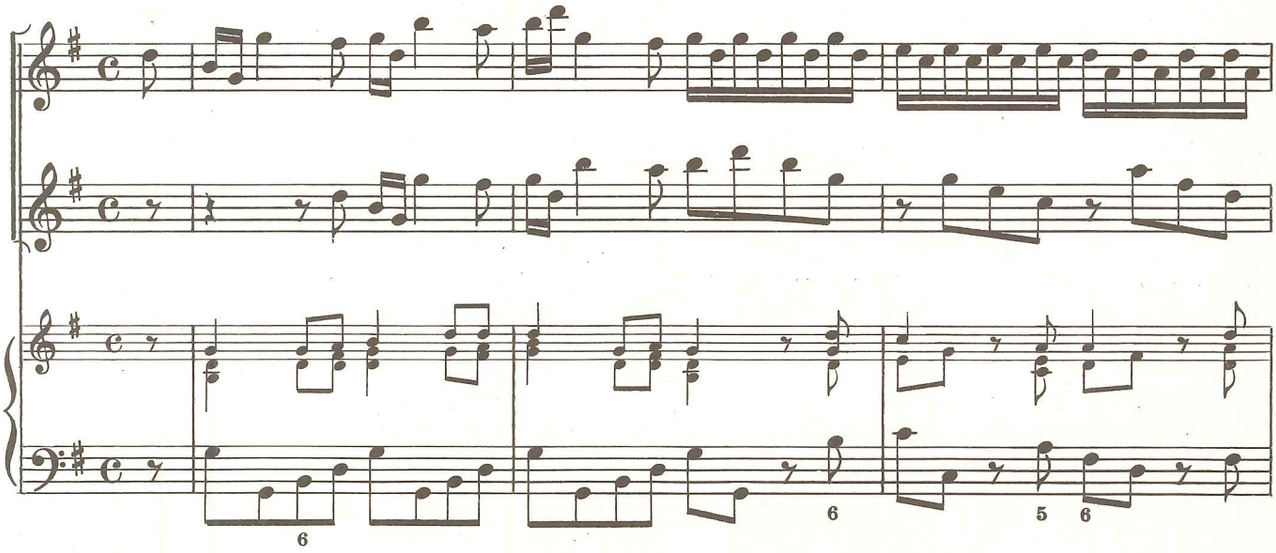
CONCERTO I

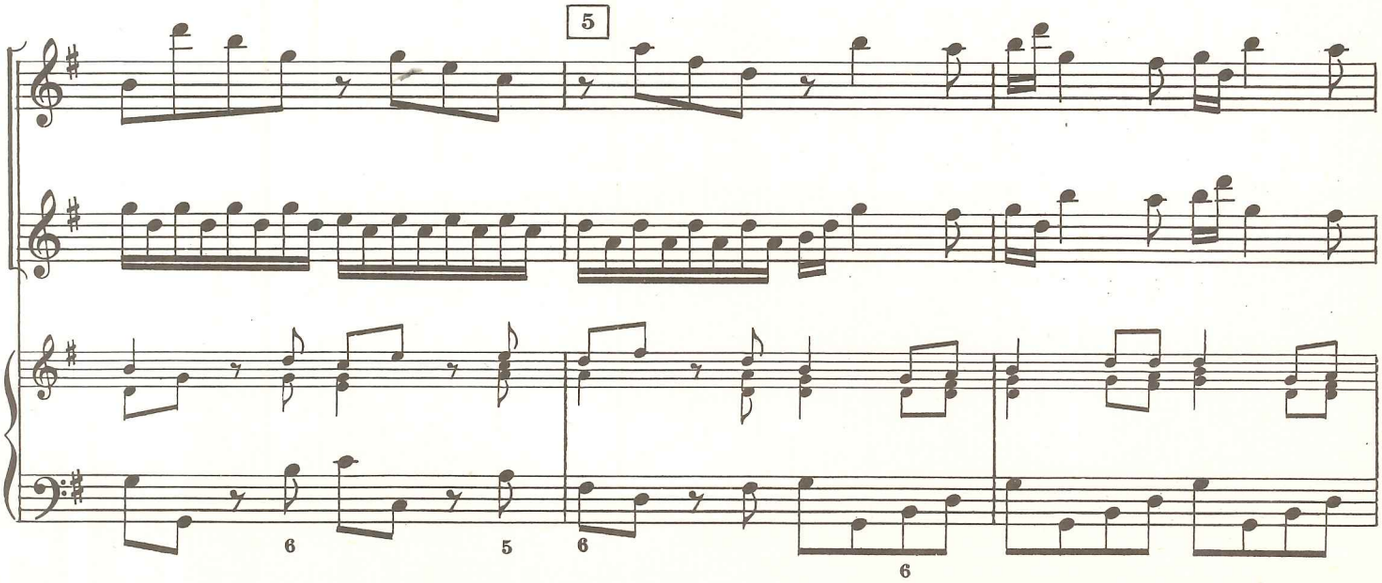


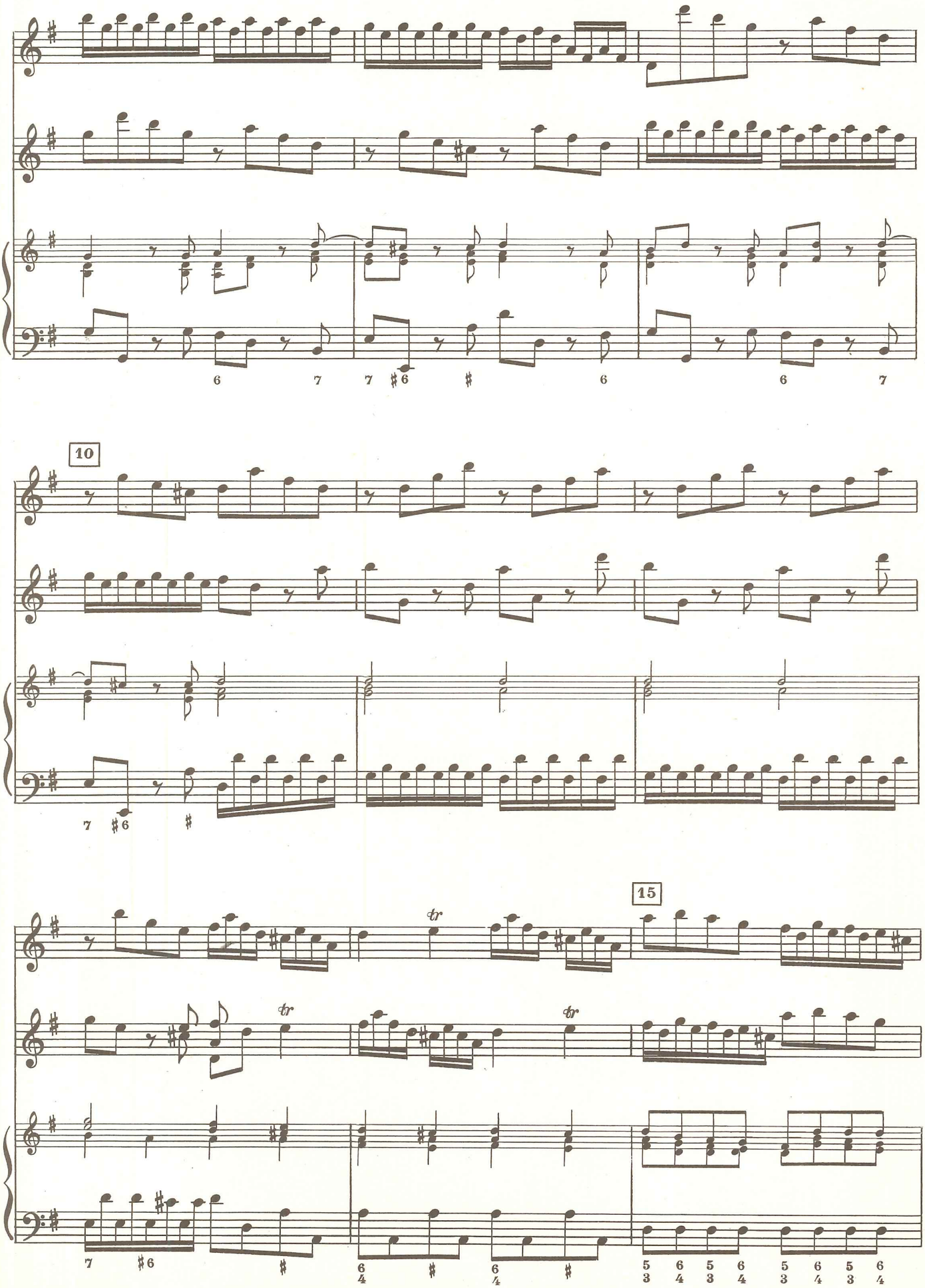

15
20
25

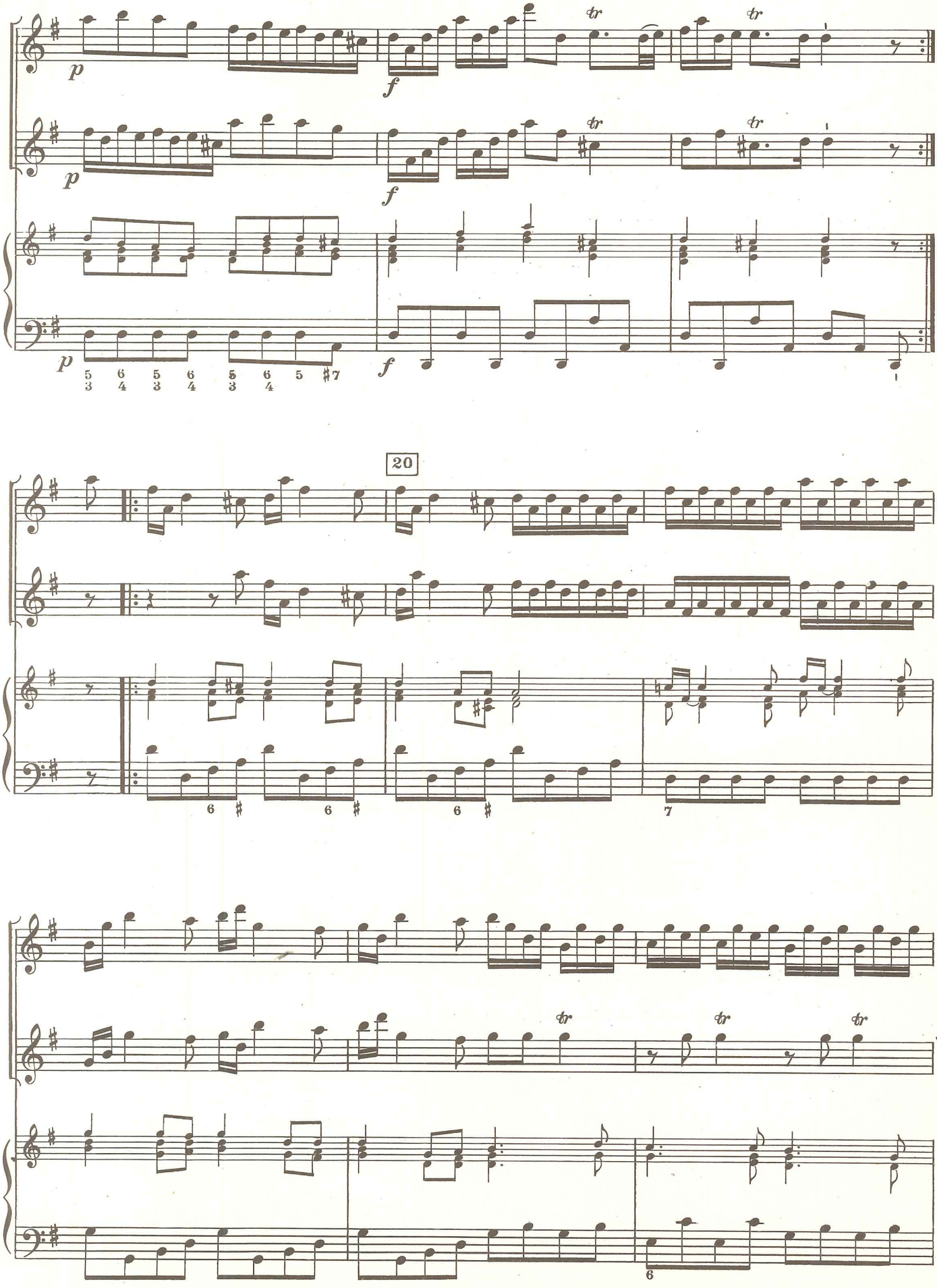


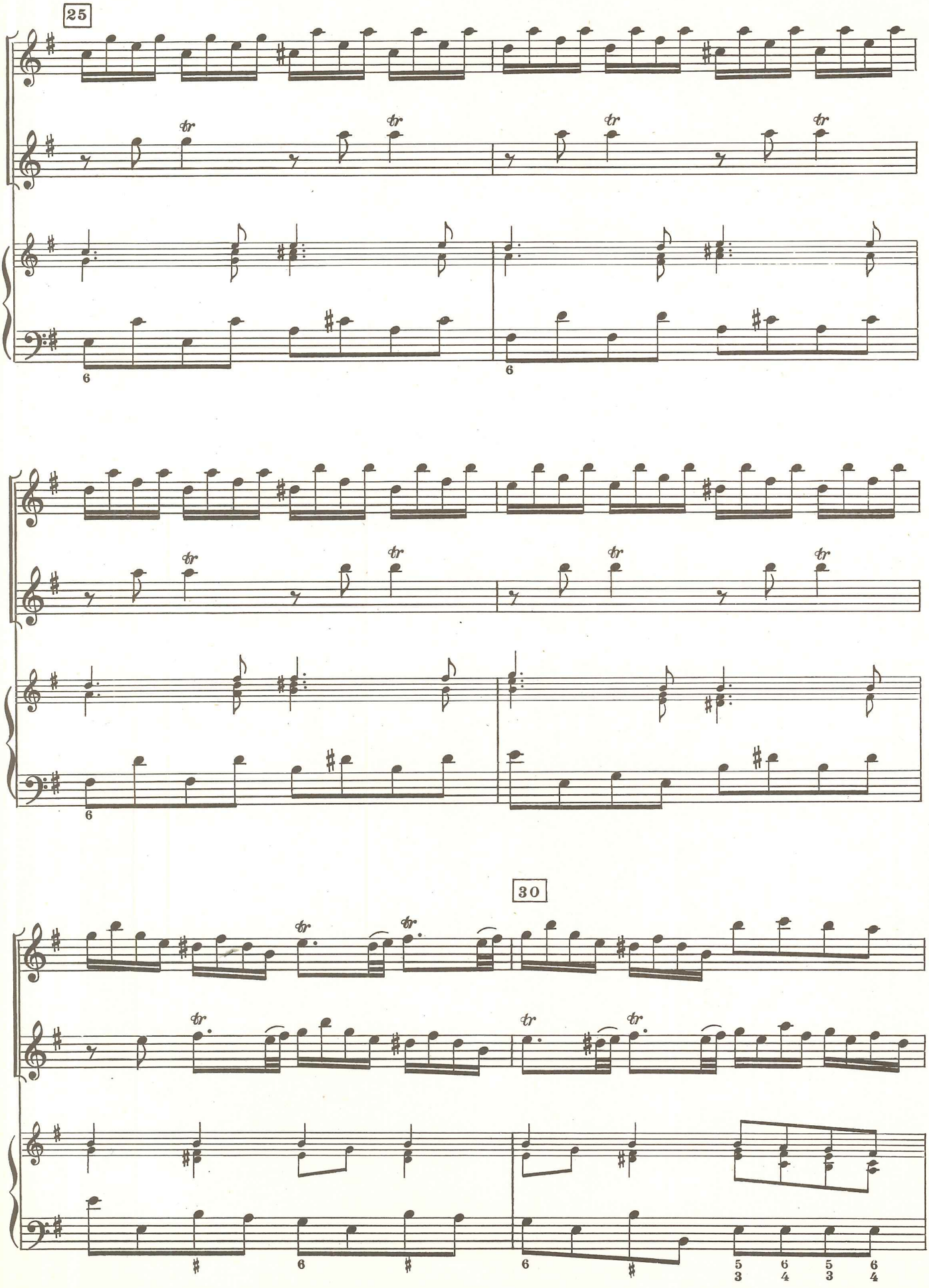
Allegro

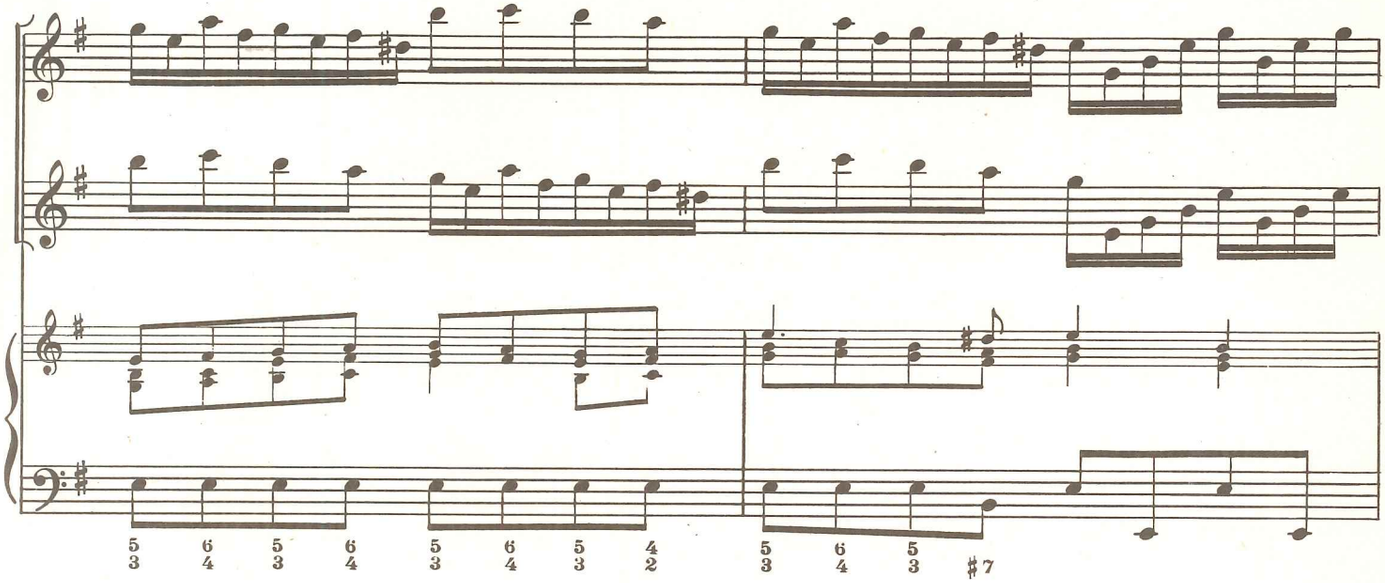


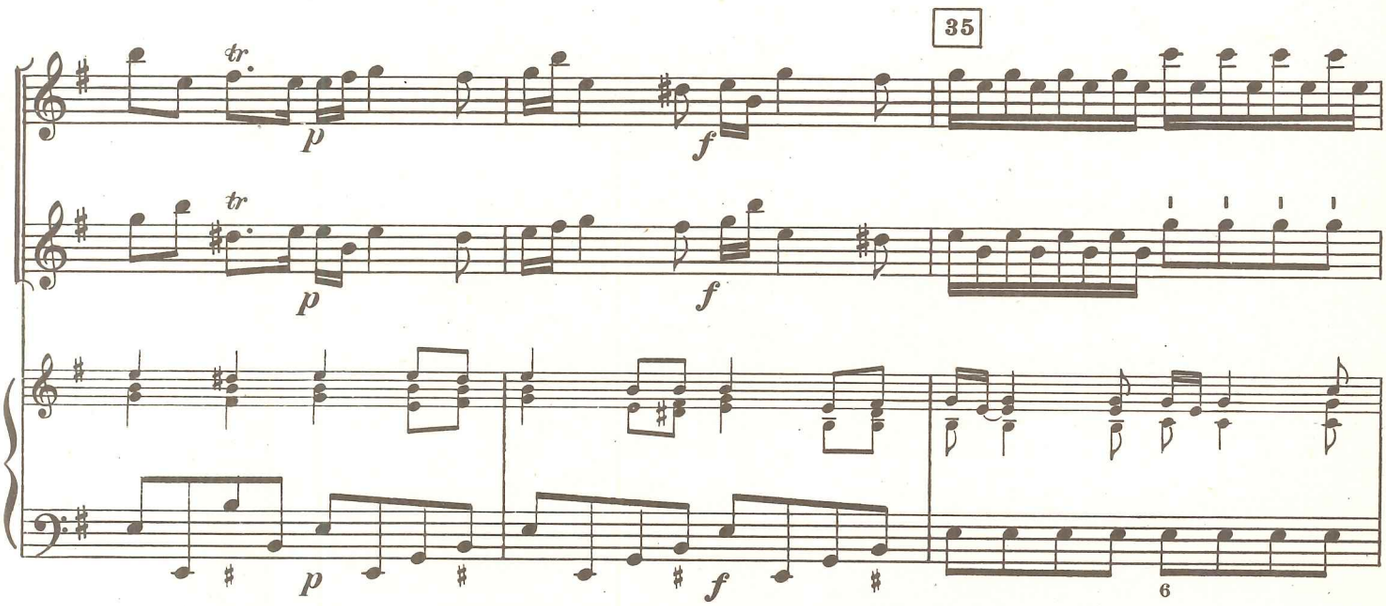


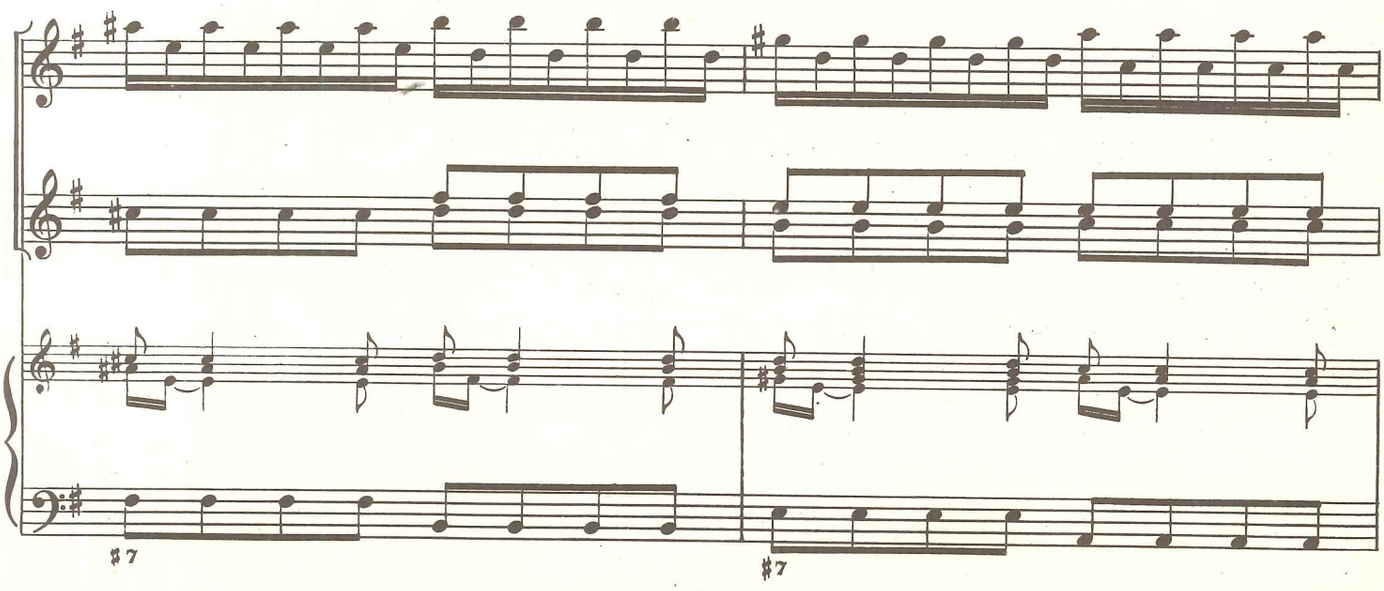

10
15
tr
tr
tr

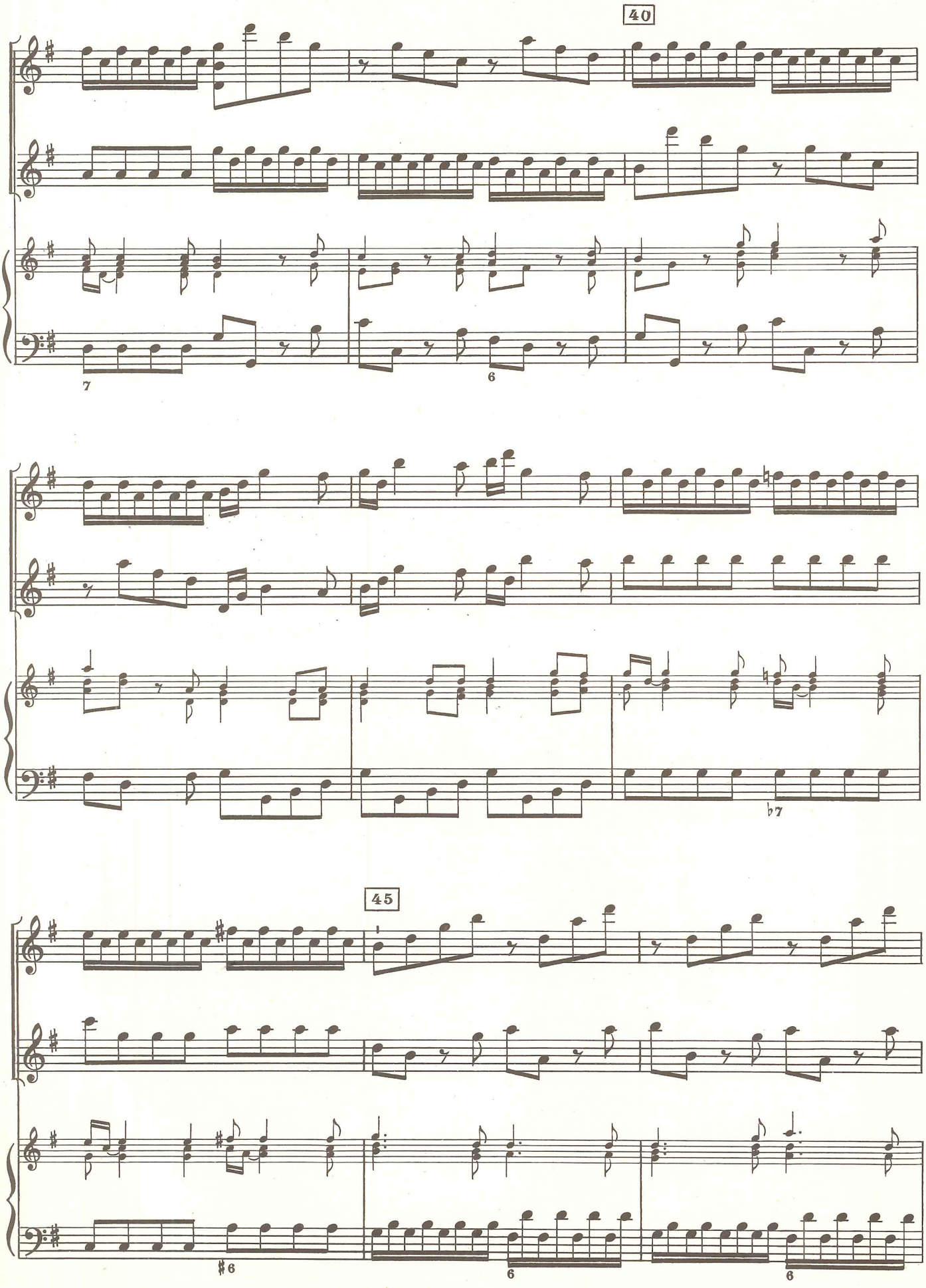

p
f
tr
20
6
7

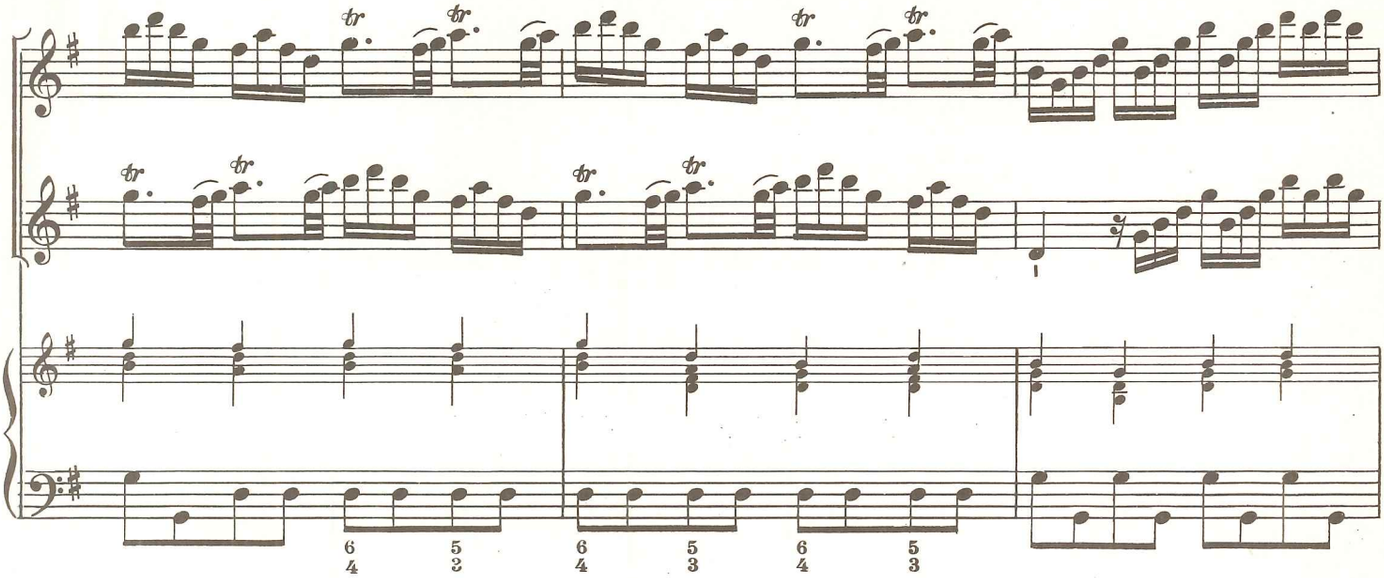

25
30

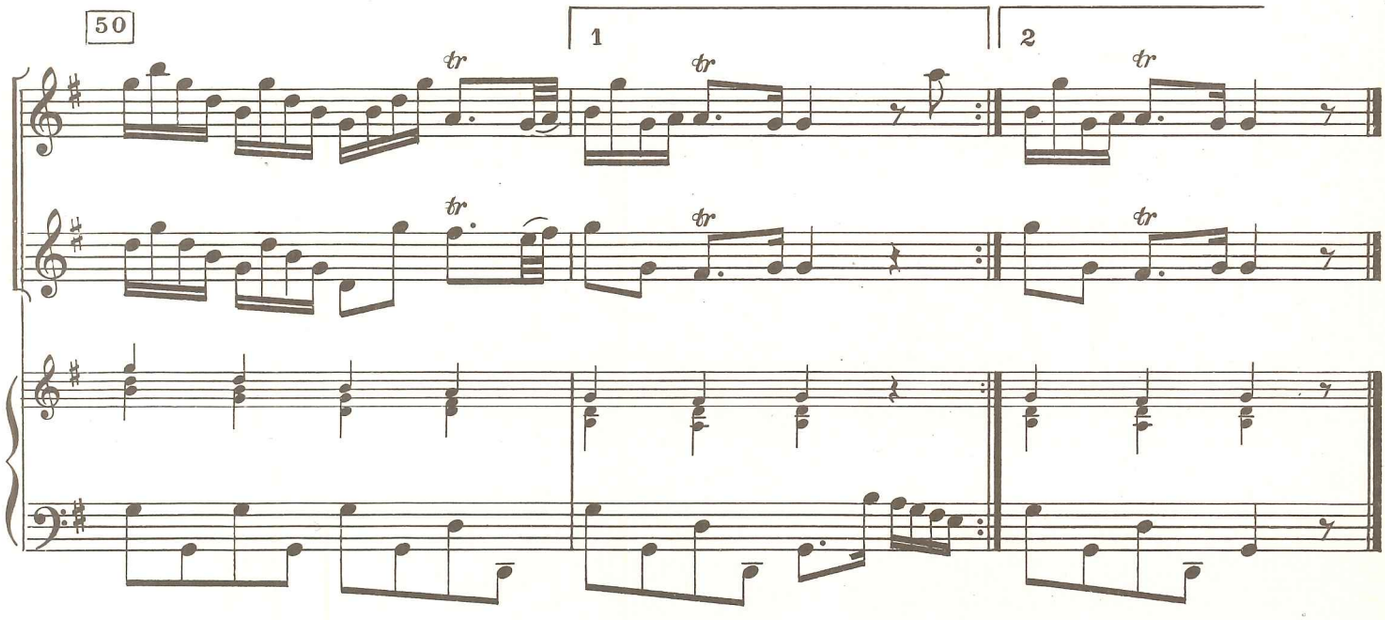

5 6 5 6 5 6 5 4
3 4 3 4 3 4 3 2
5 6 5
3 4 3
#7

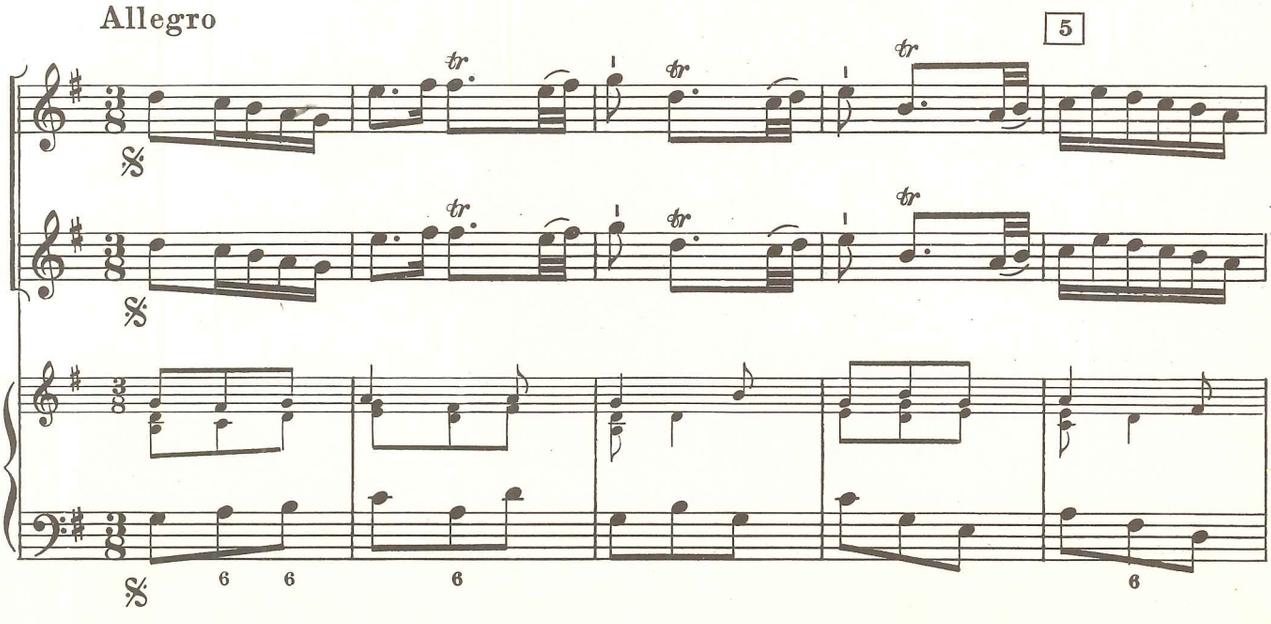

35
tr
p
f
tr
p
f
p
f
6

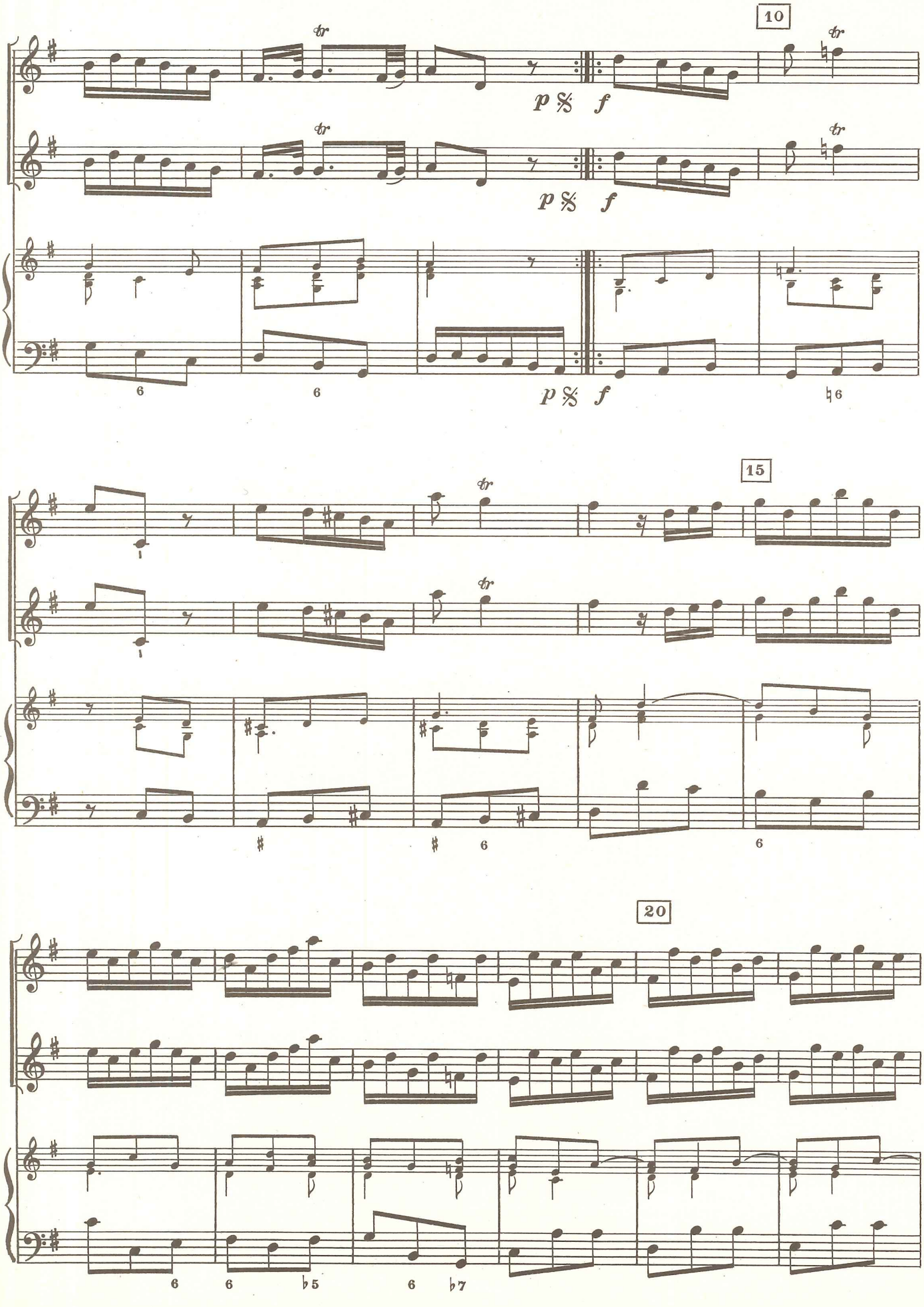

#7
#7

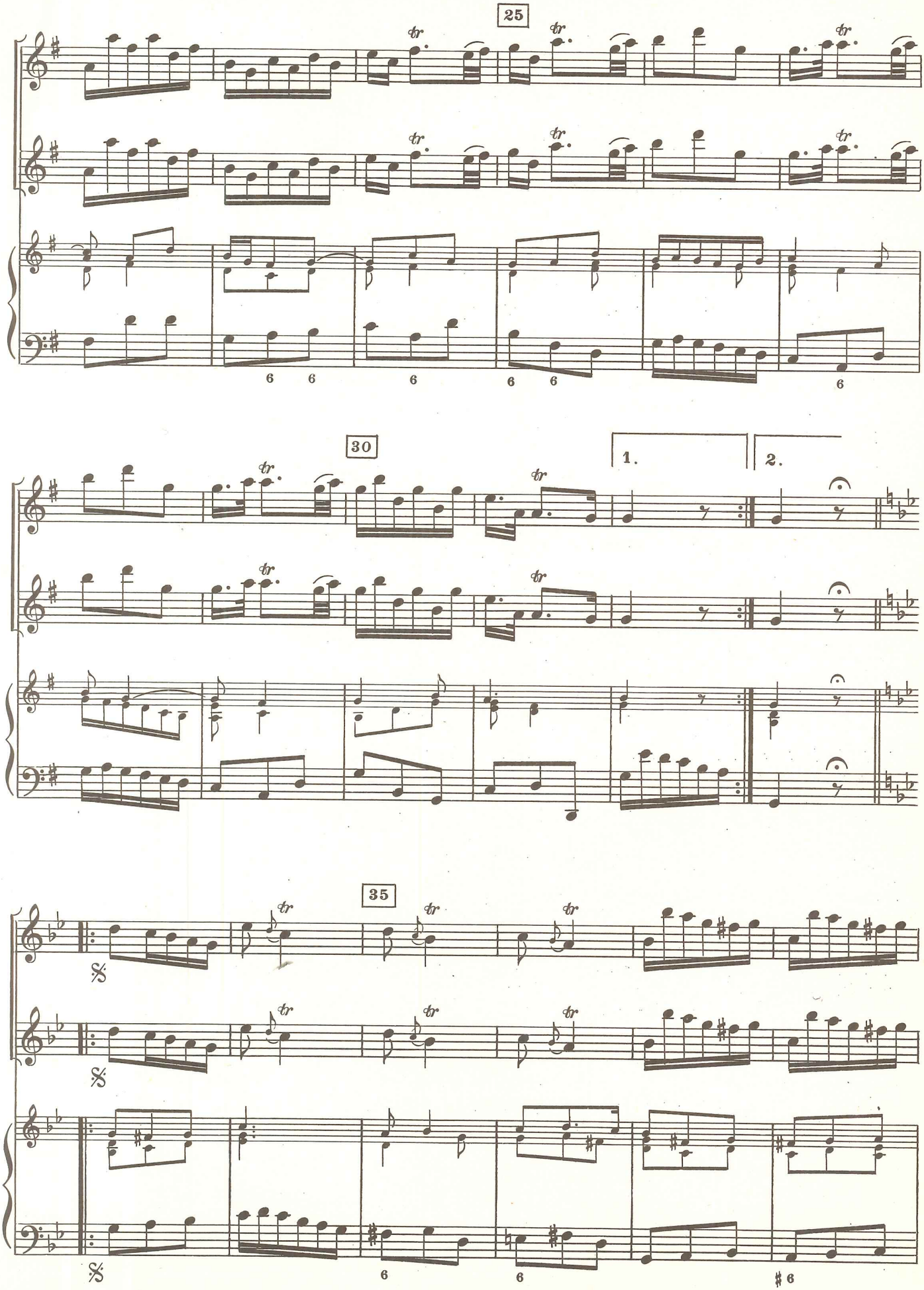

40
7
6
♭7
45
♯6
6
6

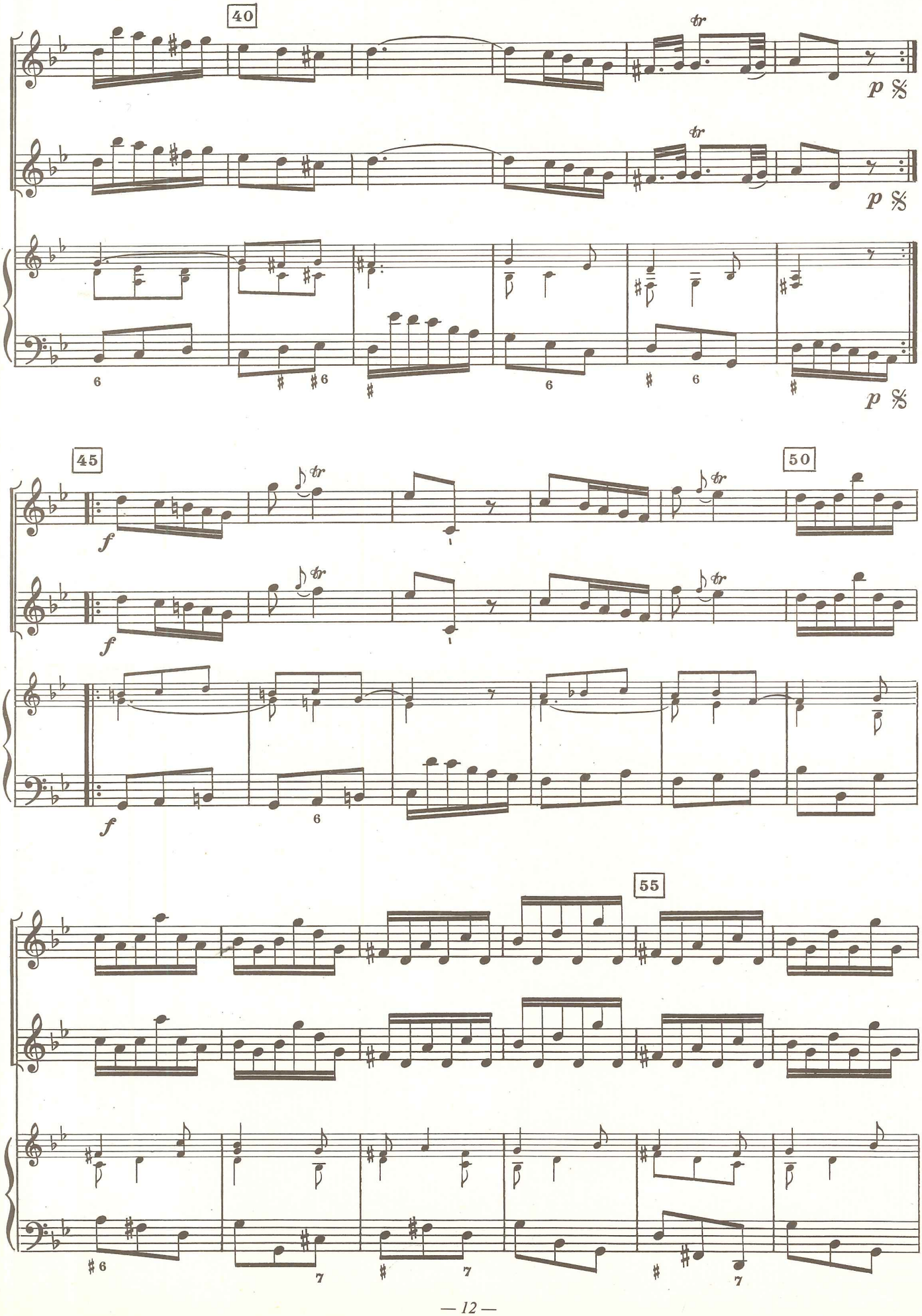


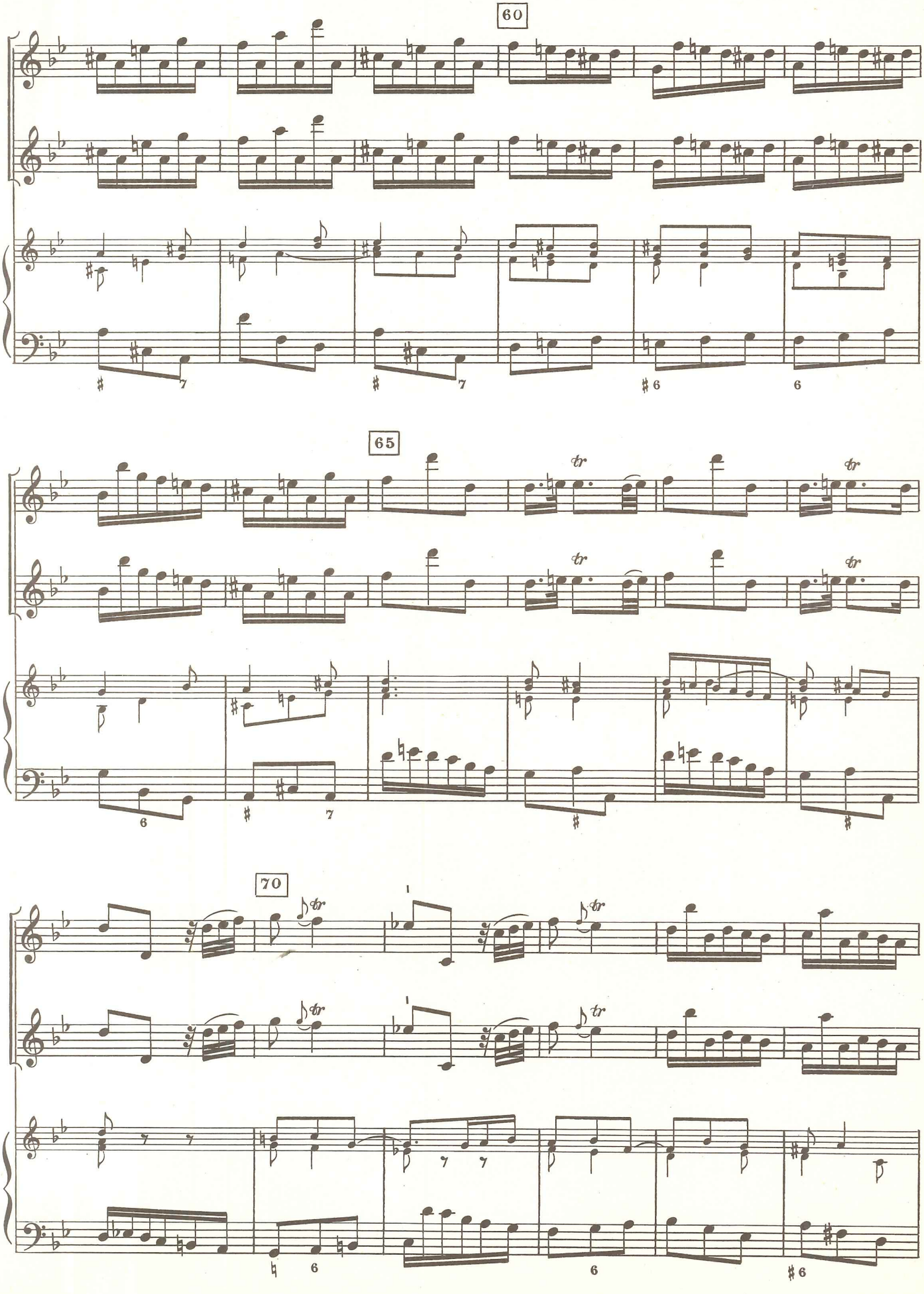

50
1
2

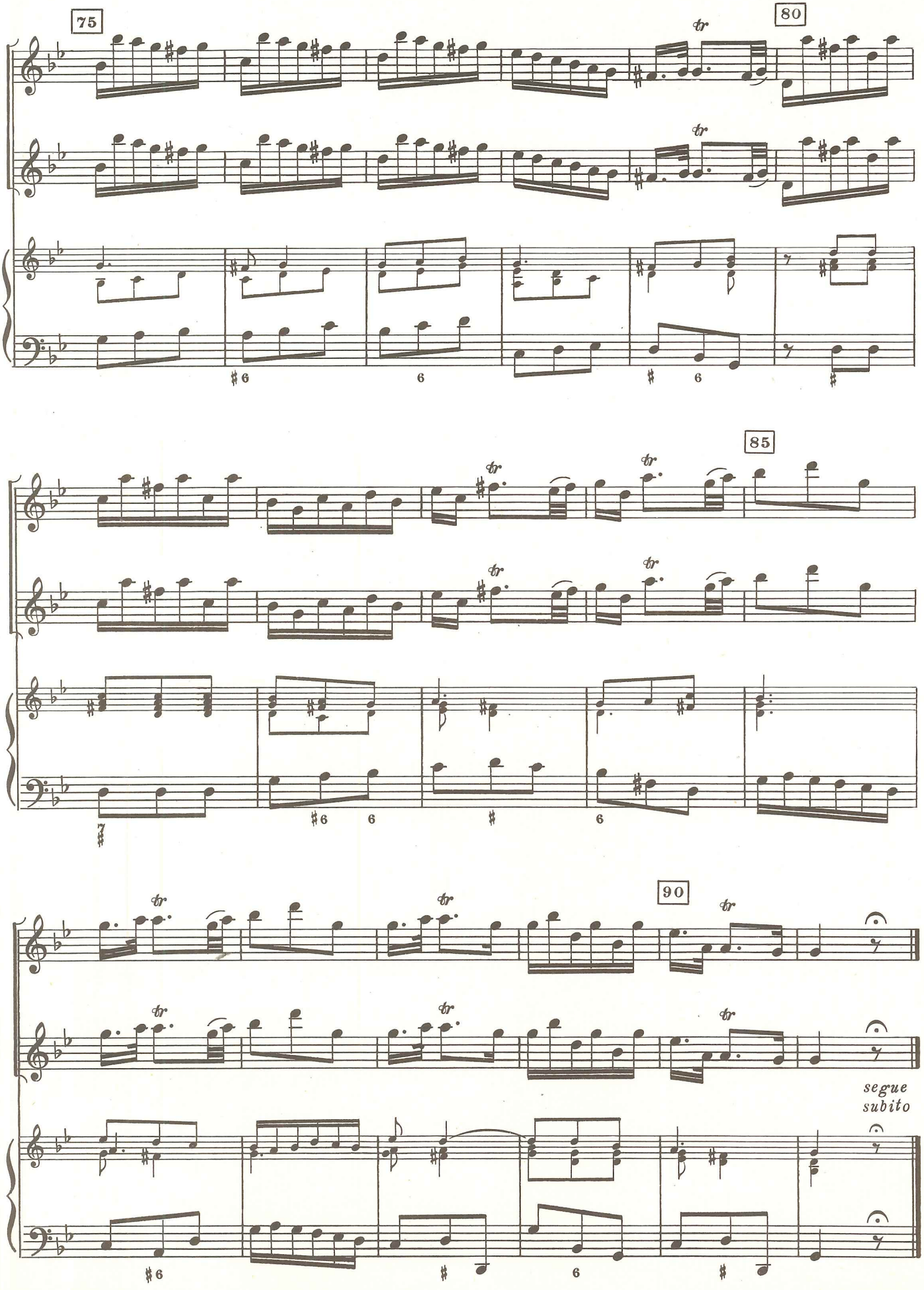

Allegro
5

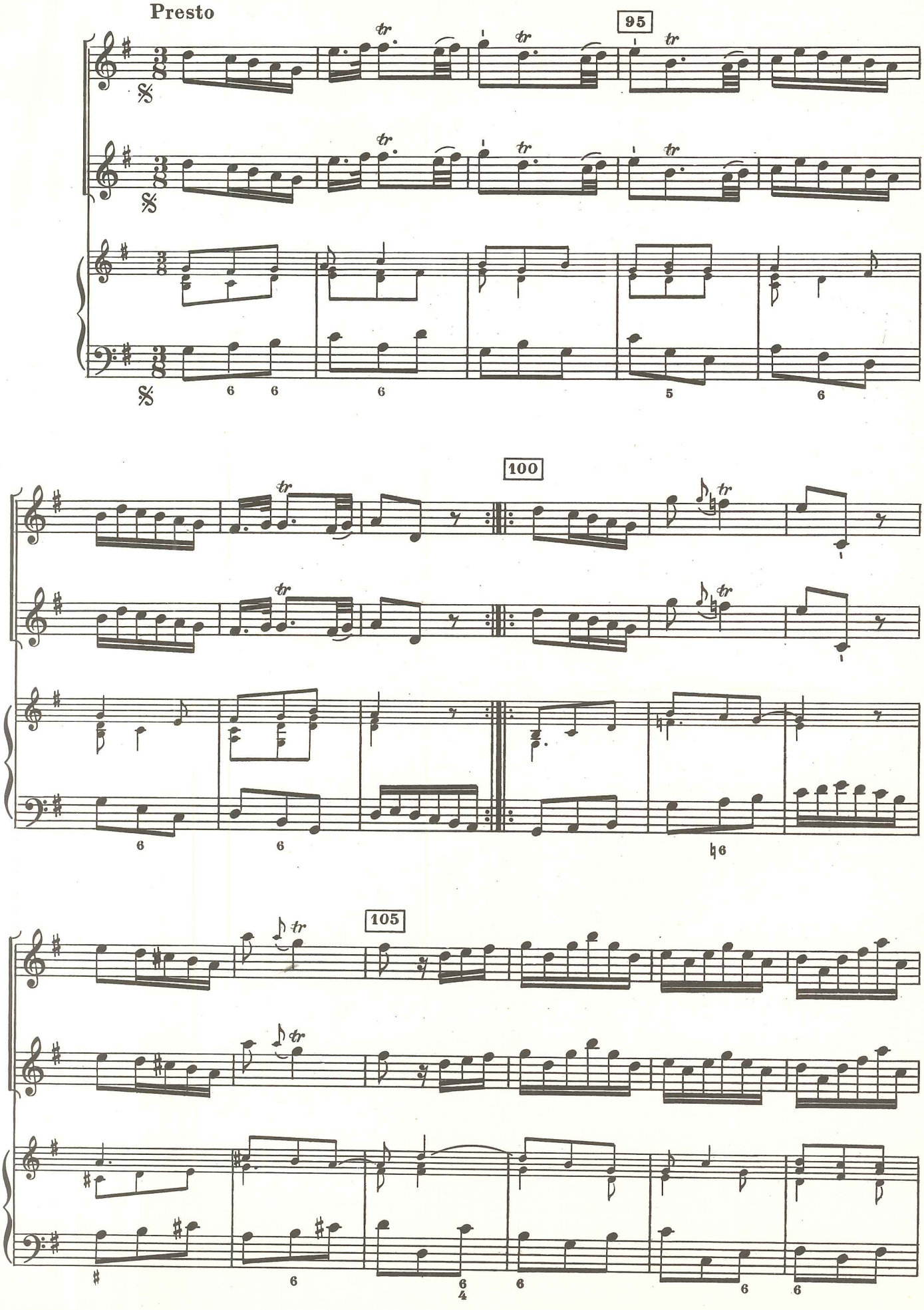

10
tr
p
f
15
20

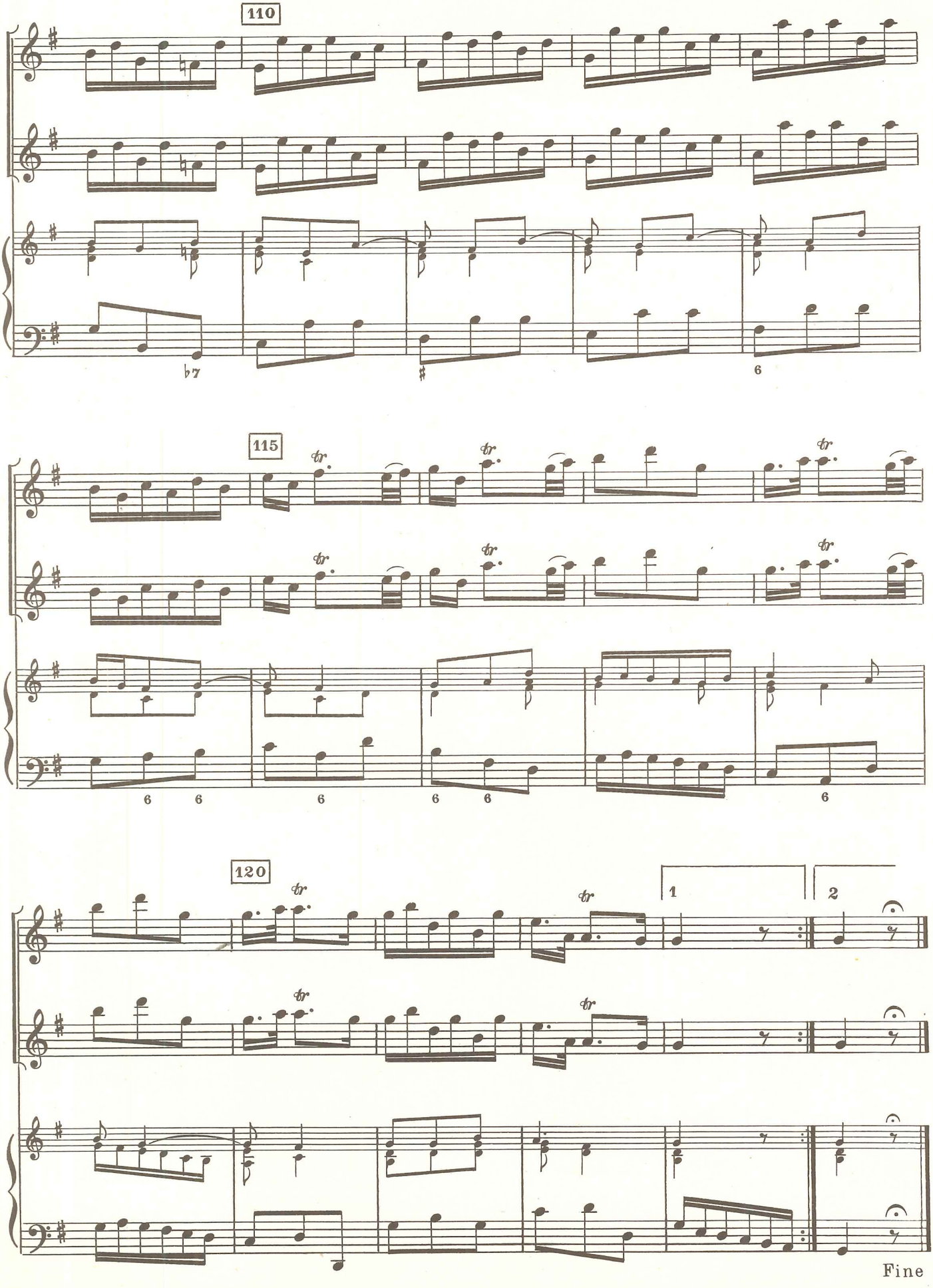

25
30
1.
2.
35


40
45
50
55
p
f

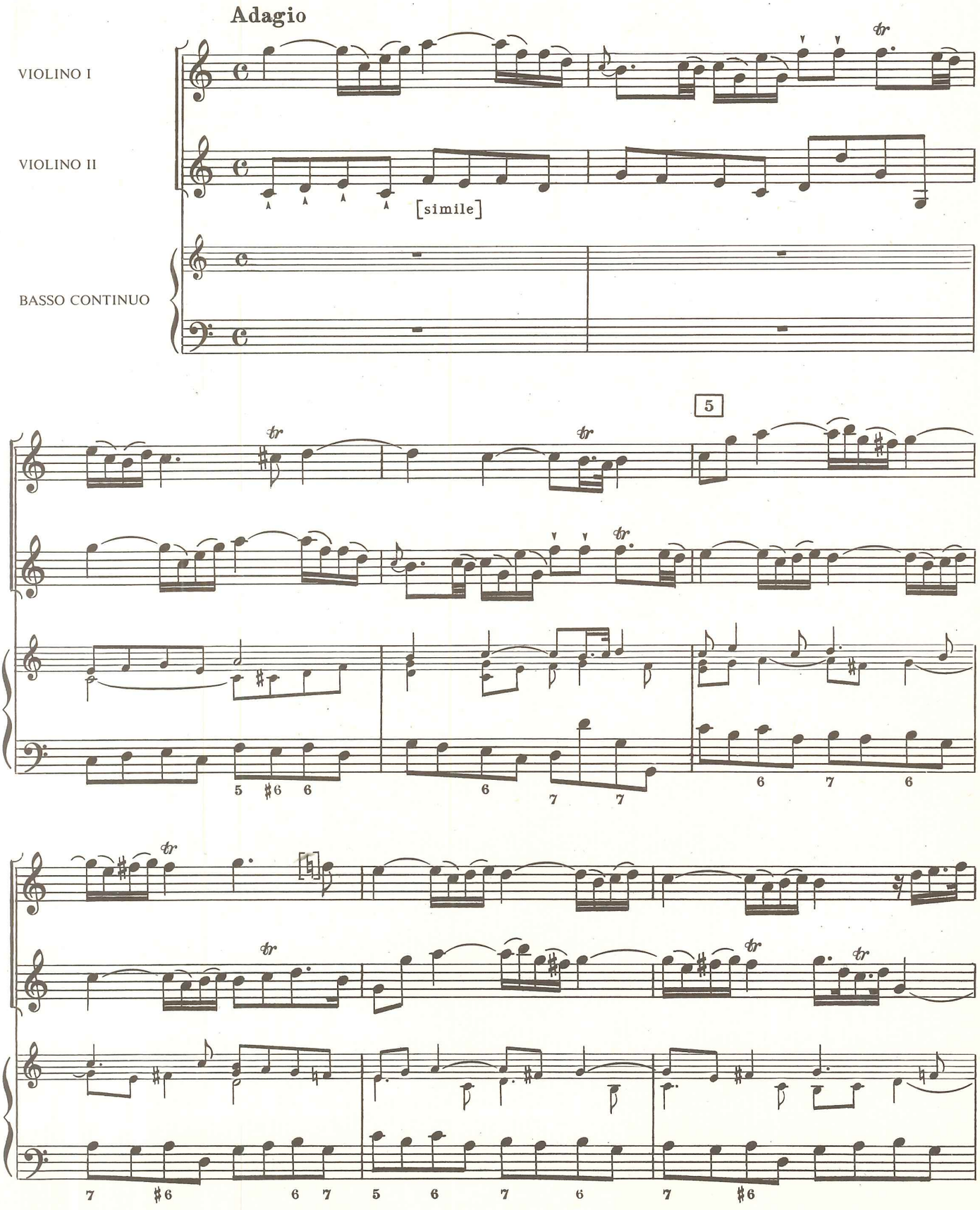

60
65
70

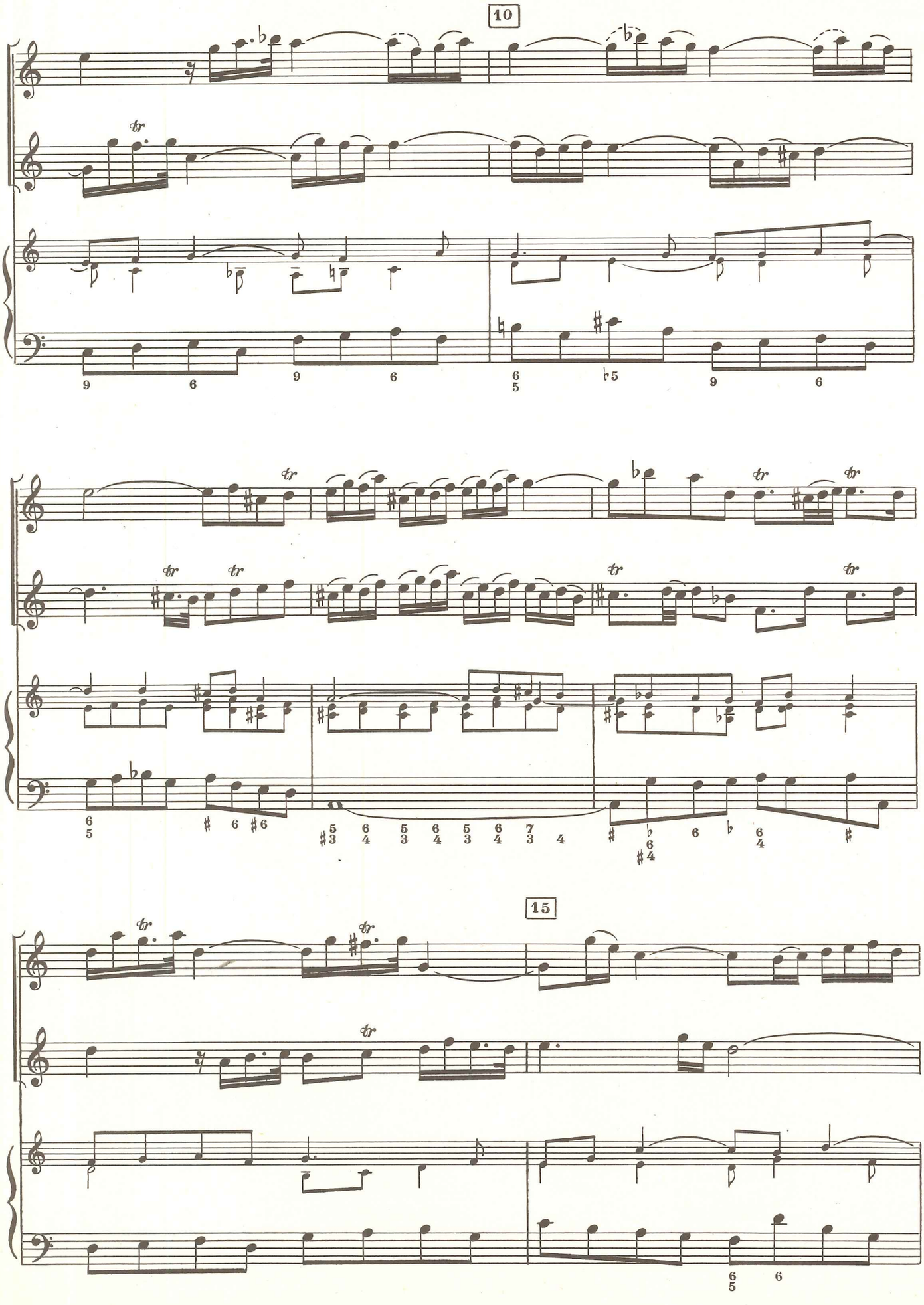

75
80
85
90
segue
subito

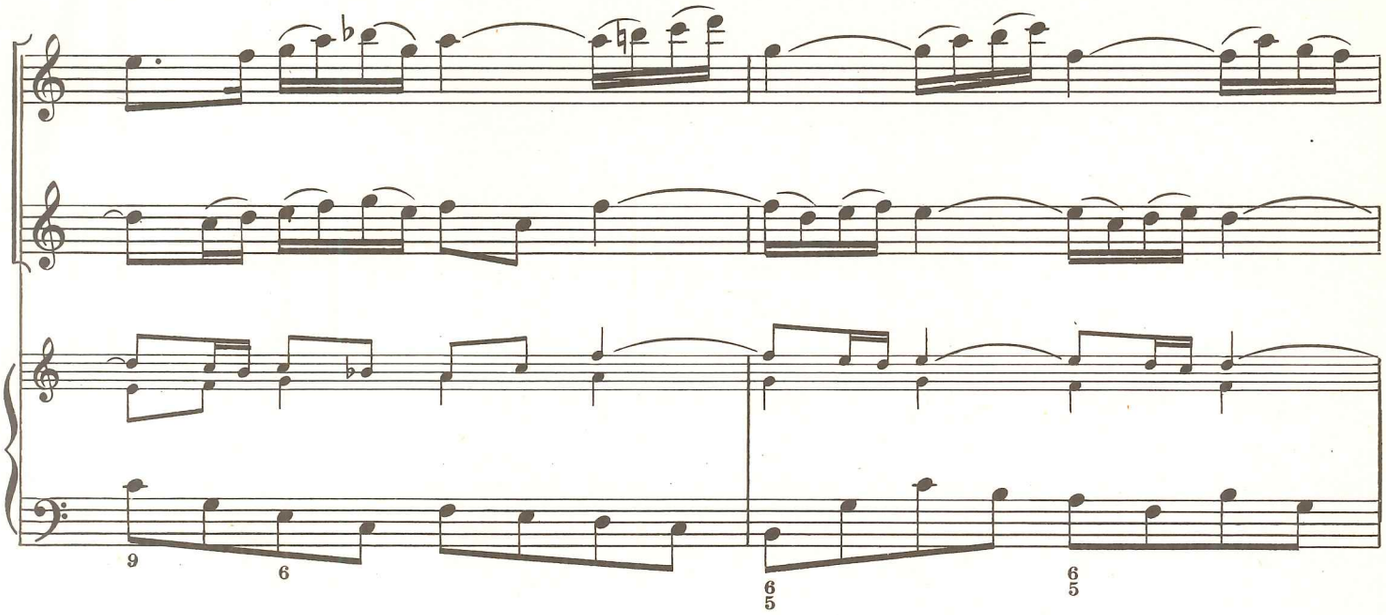

Presto
95
100
105

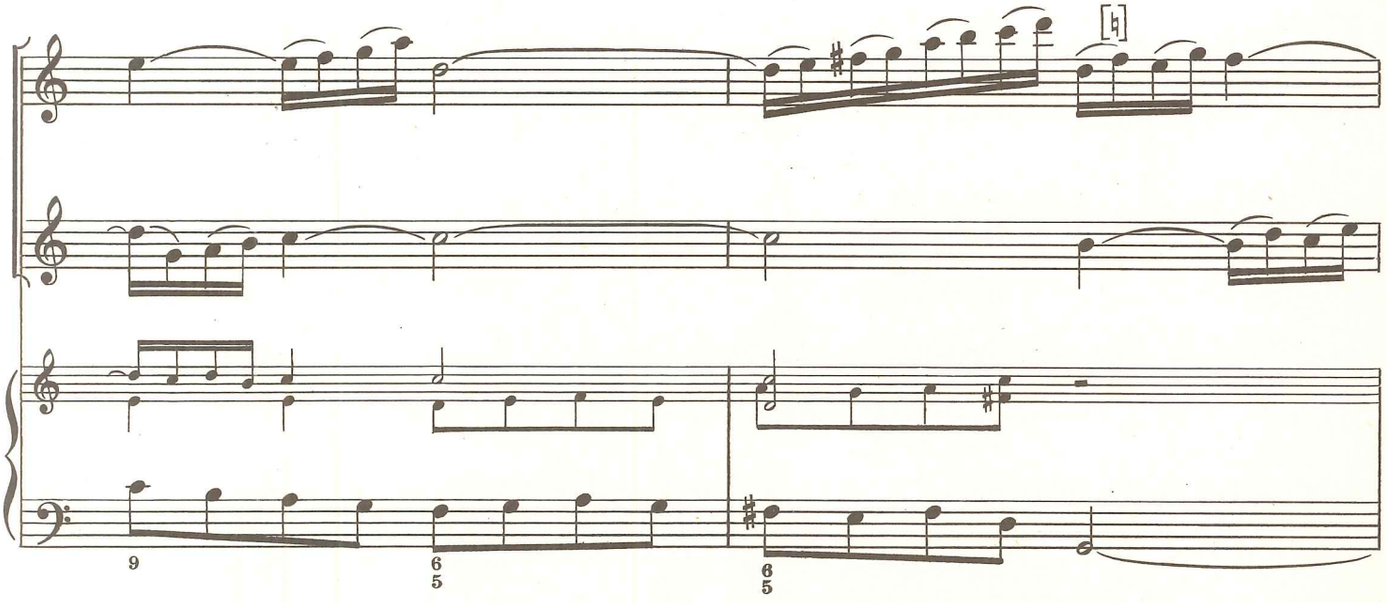

110
115
120
1
2
Fine

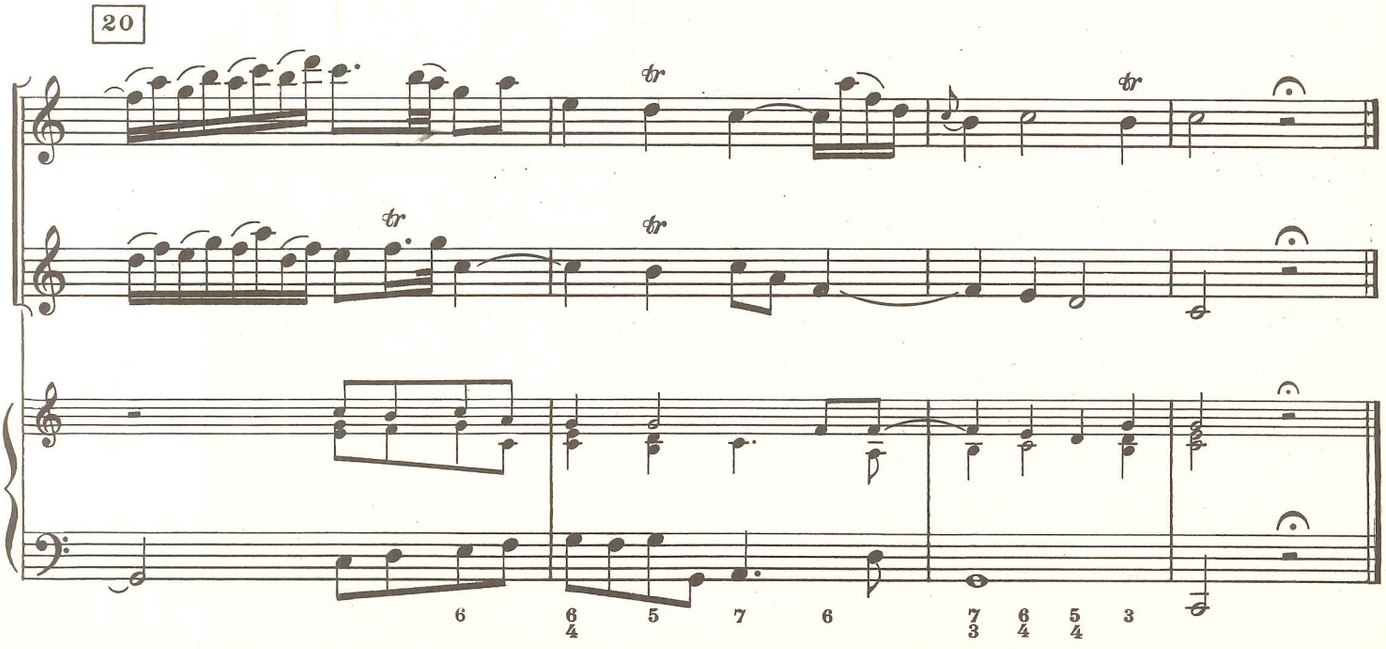
CONCERTO II

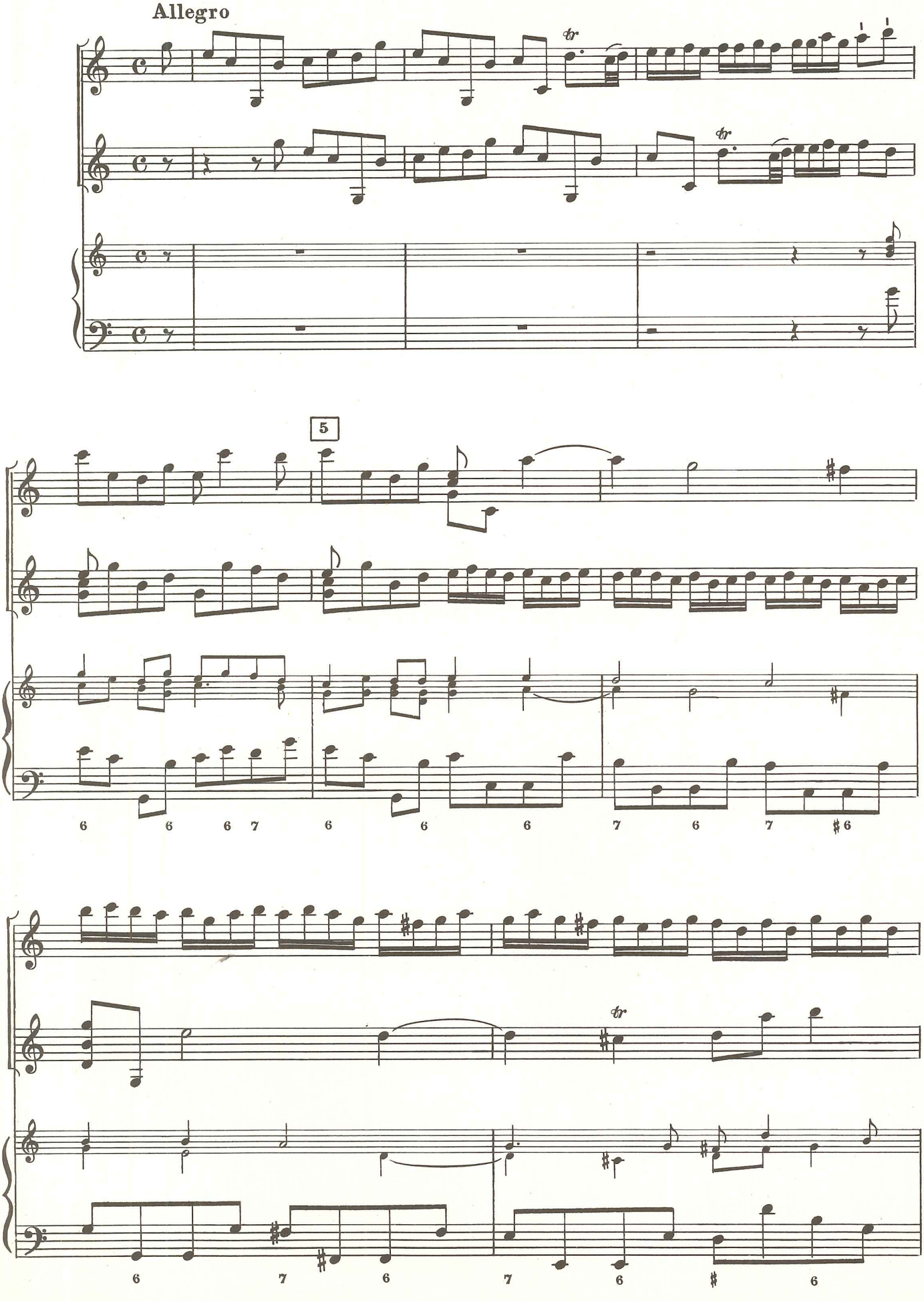


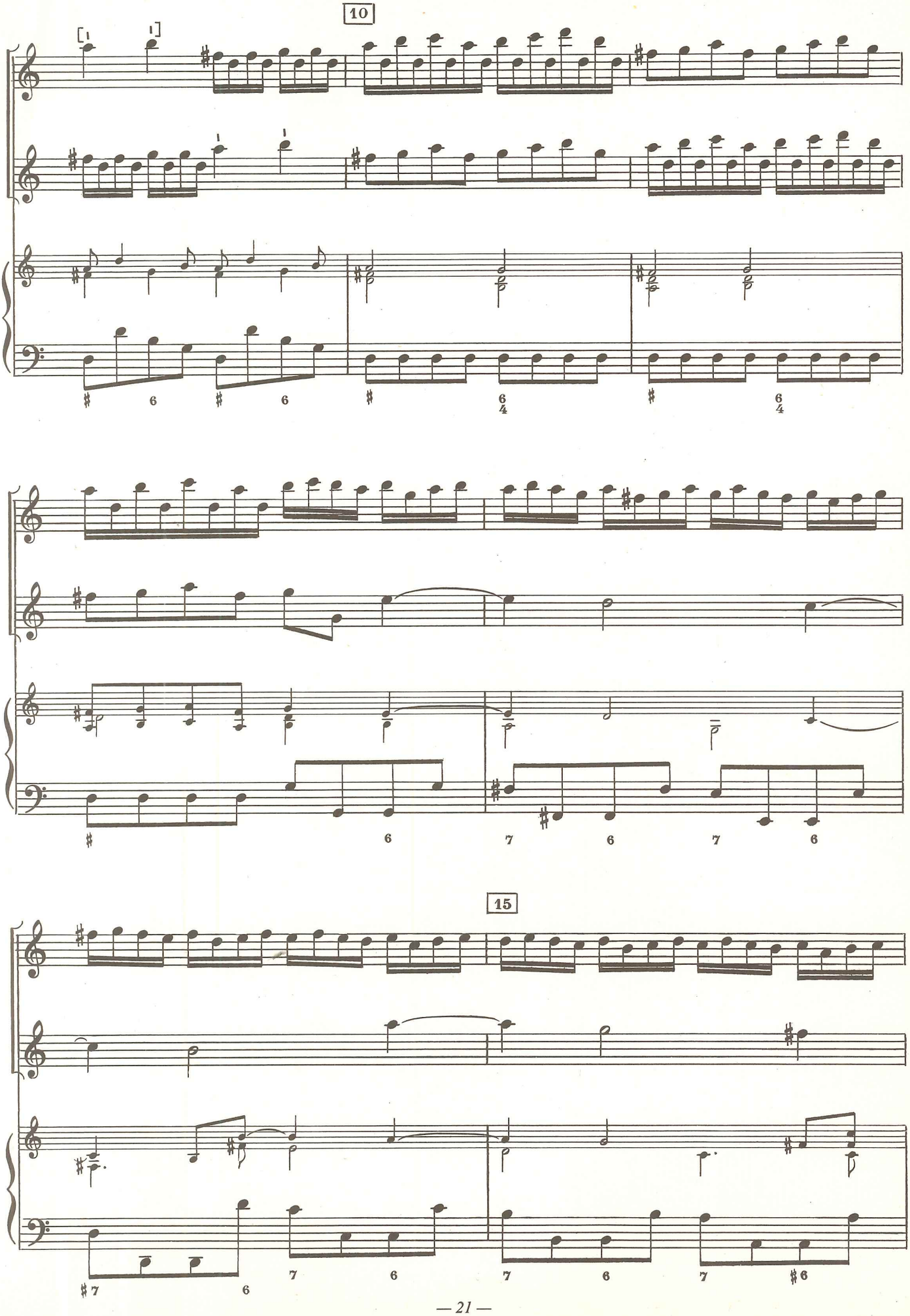

10
15

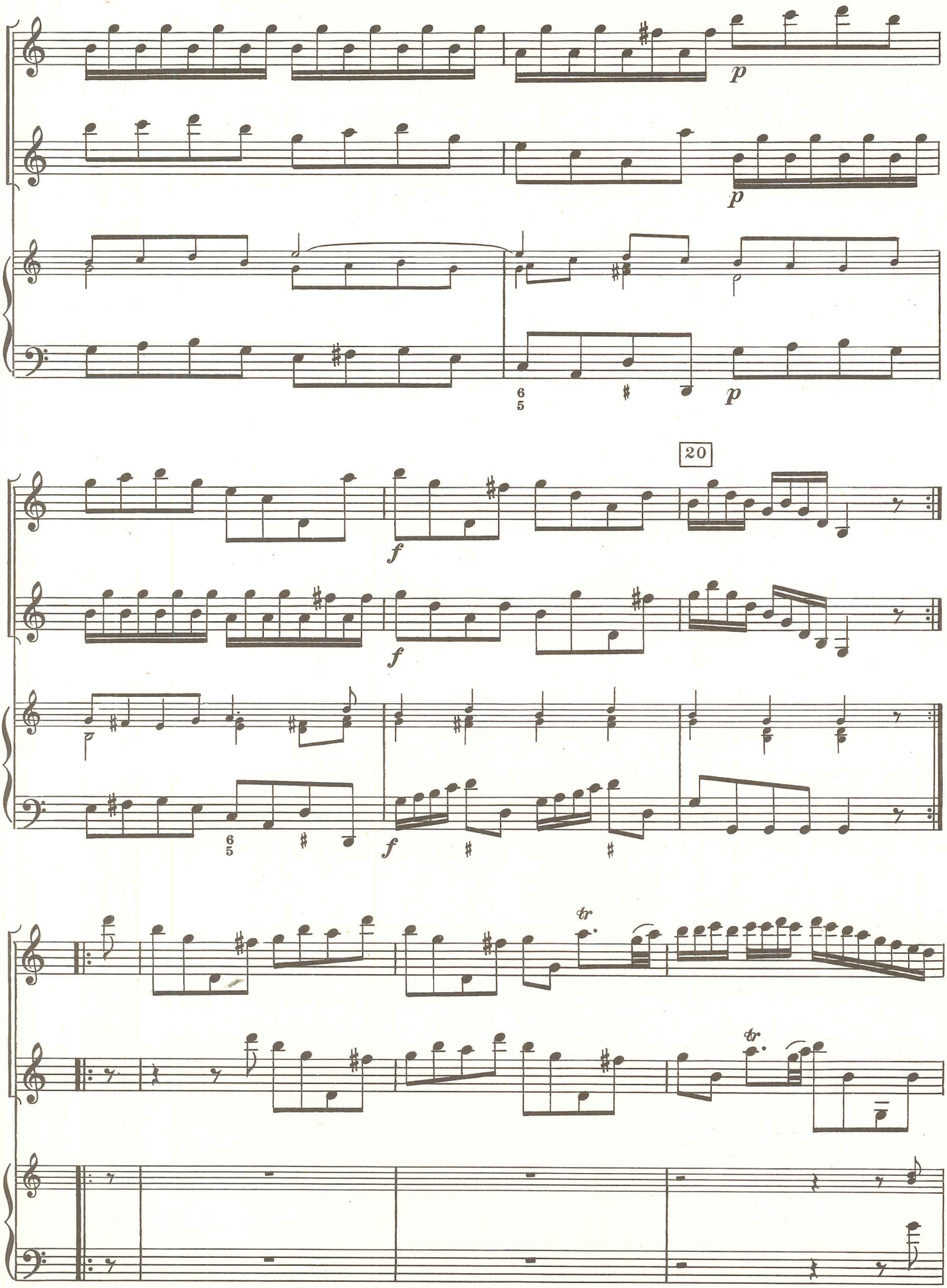


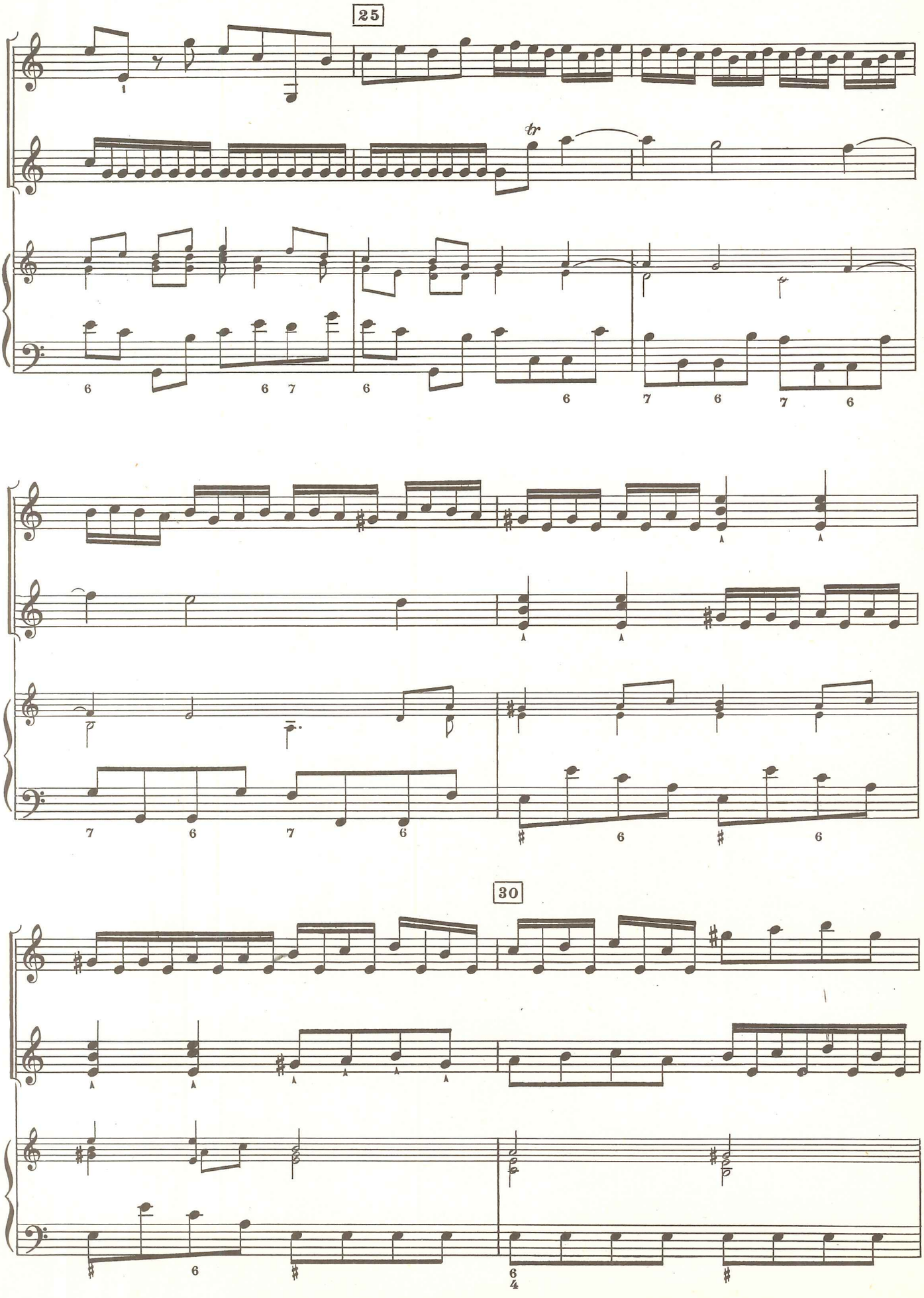


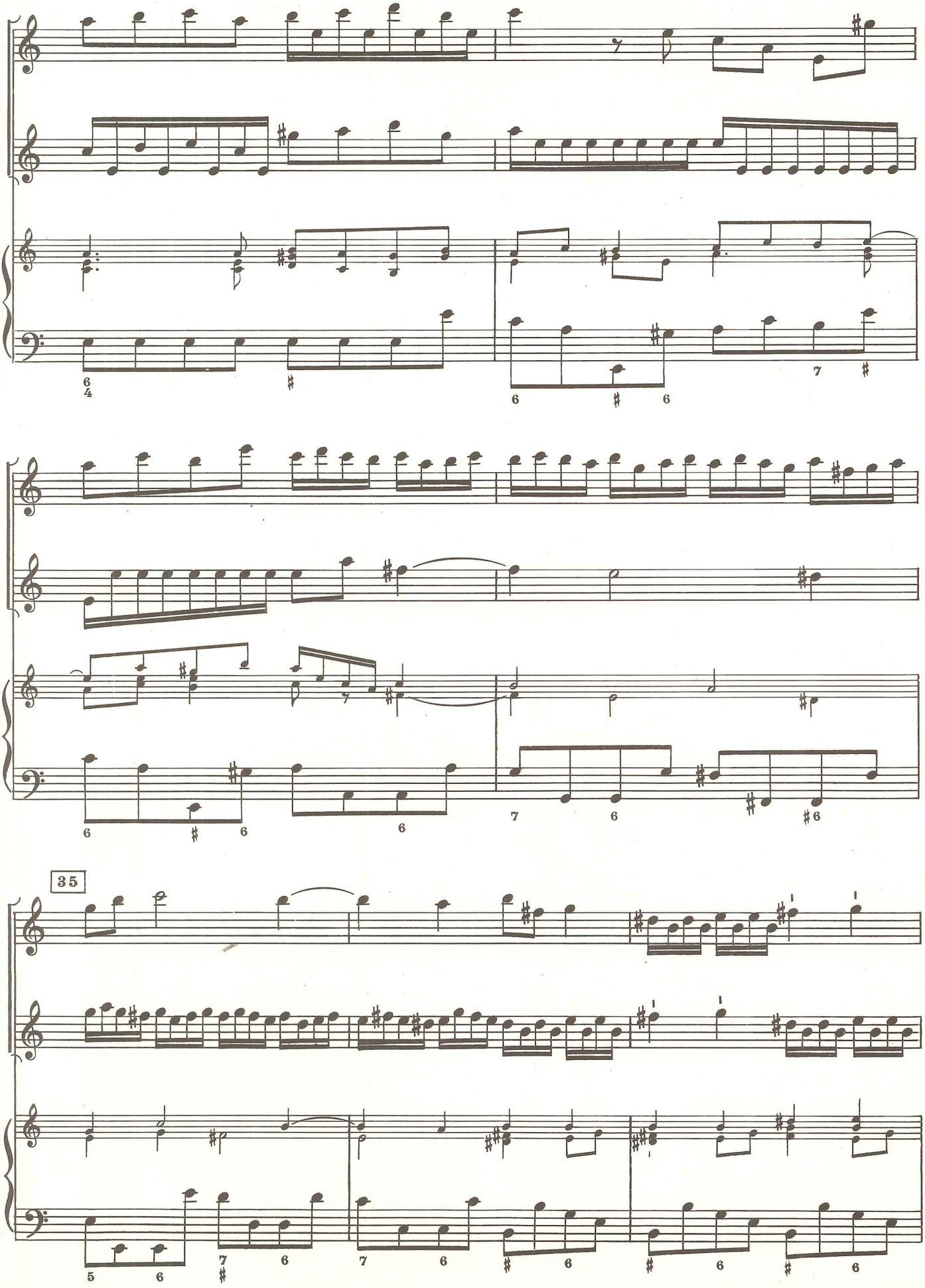

20

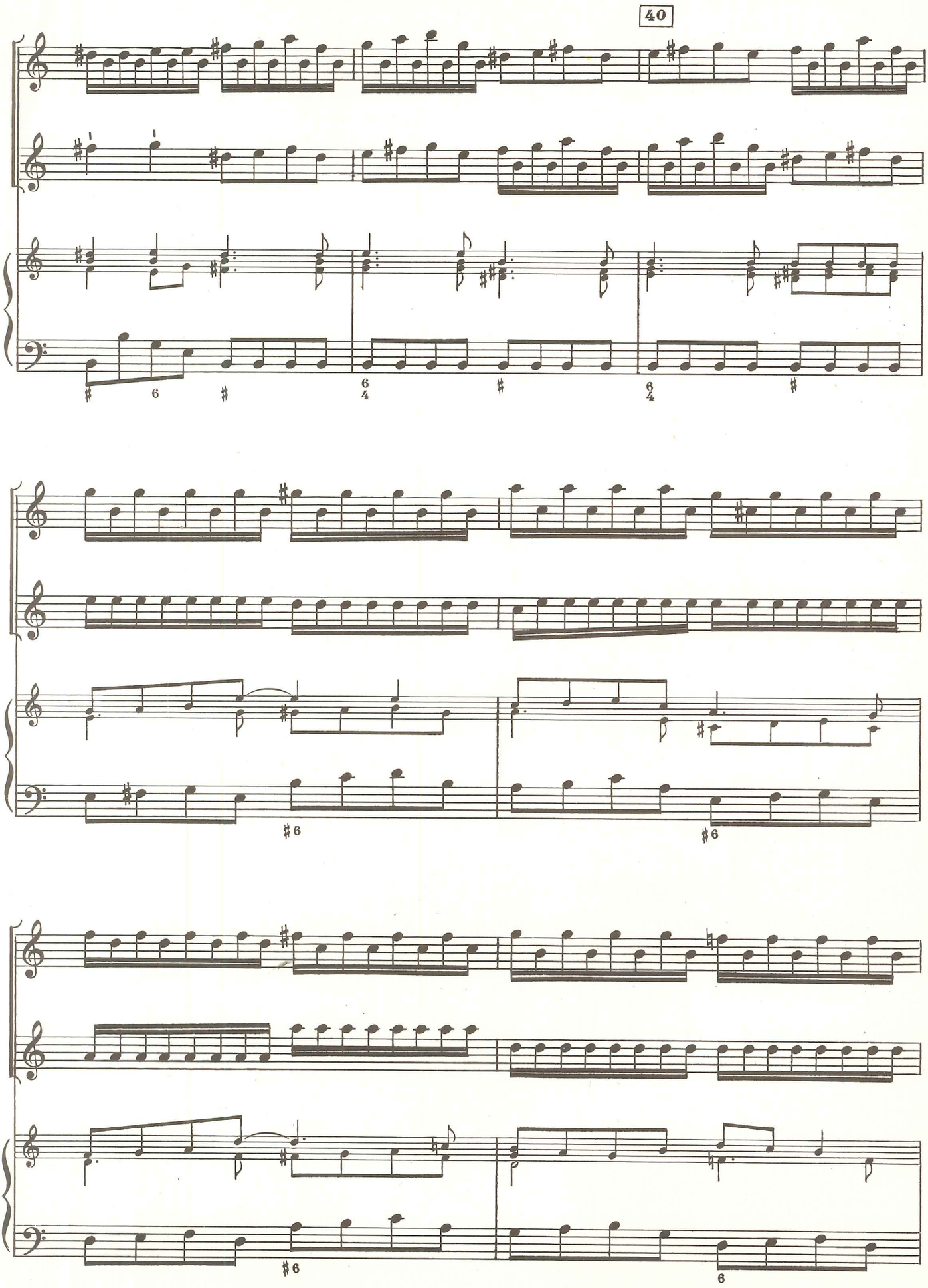

Allegro
5
6 6 6 7 6 6 6 7 6 7 ♯6
6 7 6 7 6 ♯ 6

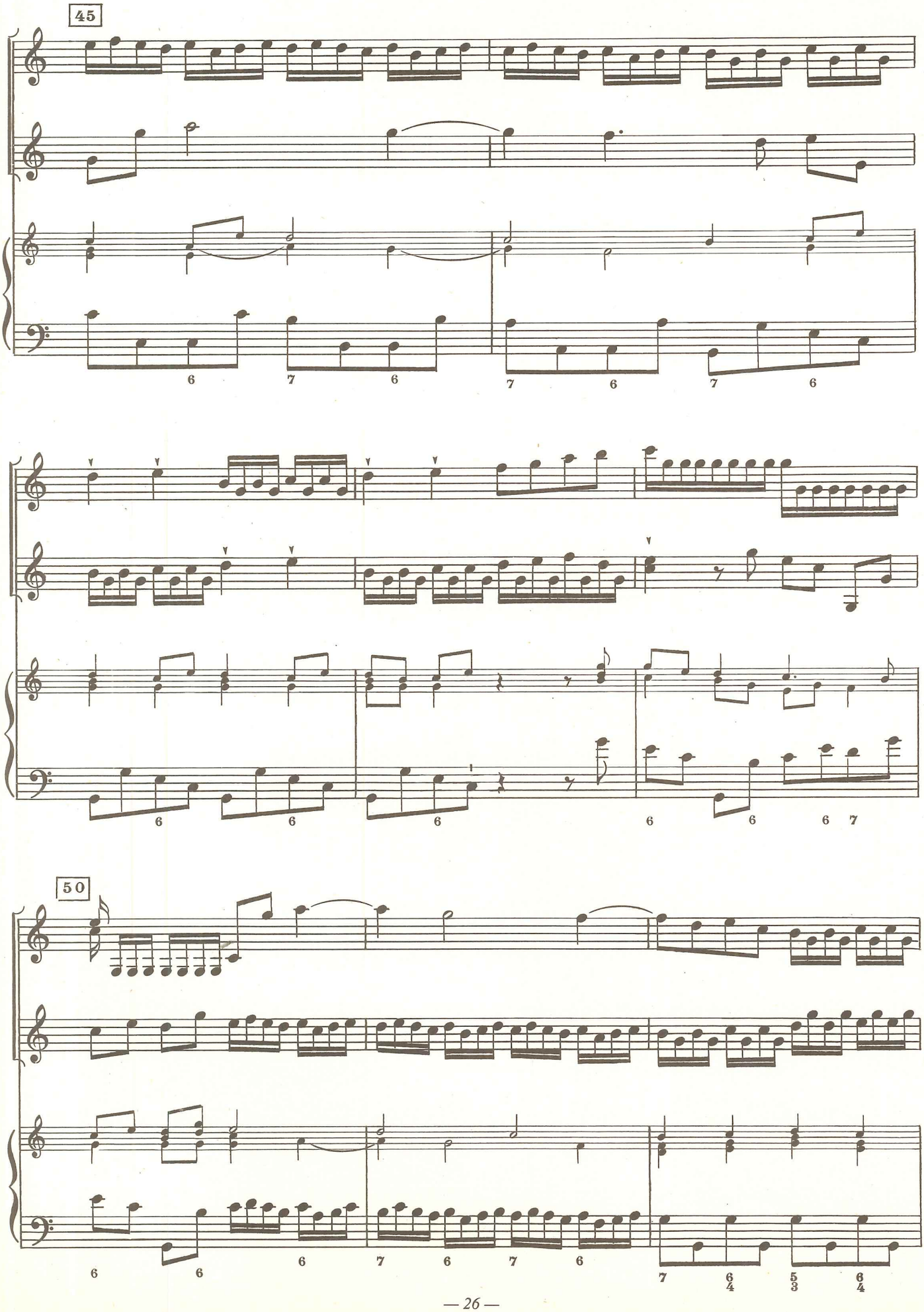

10
15

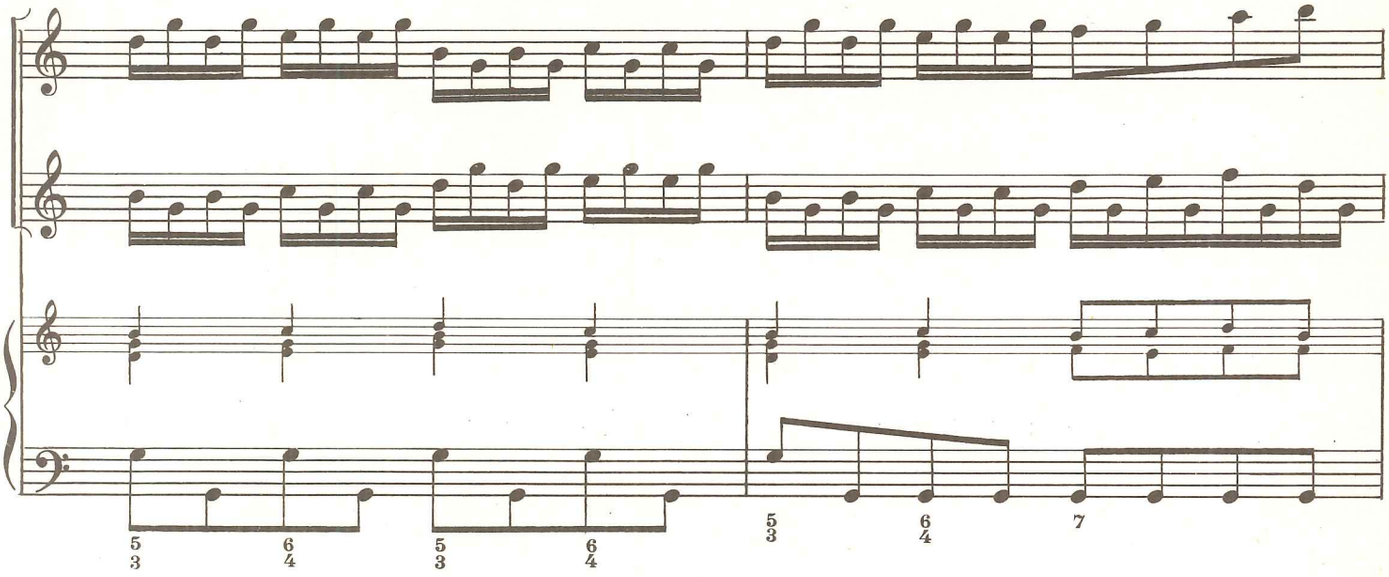

p
p
6
5
p
20
f
f
6
5
f
tr
tr

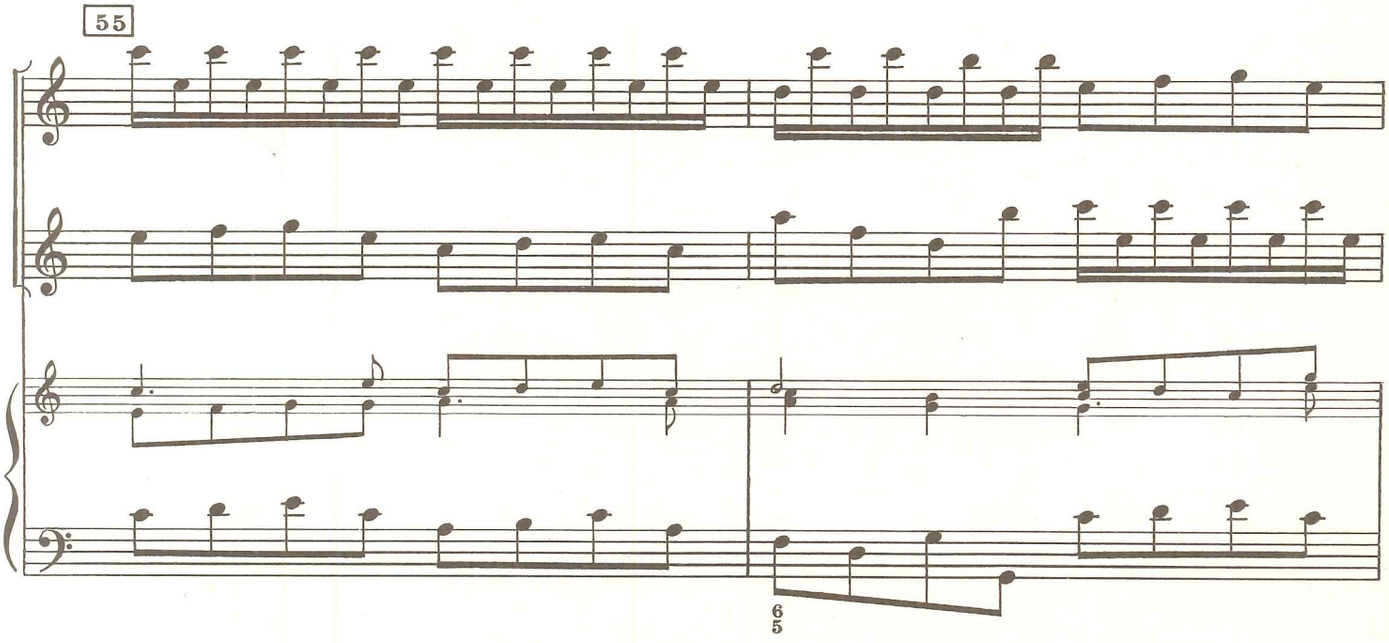

25
30

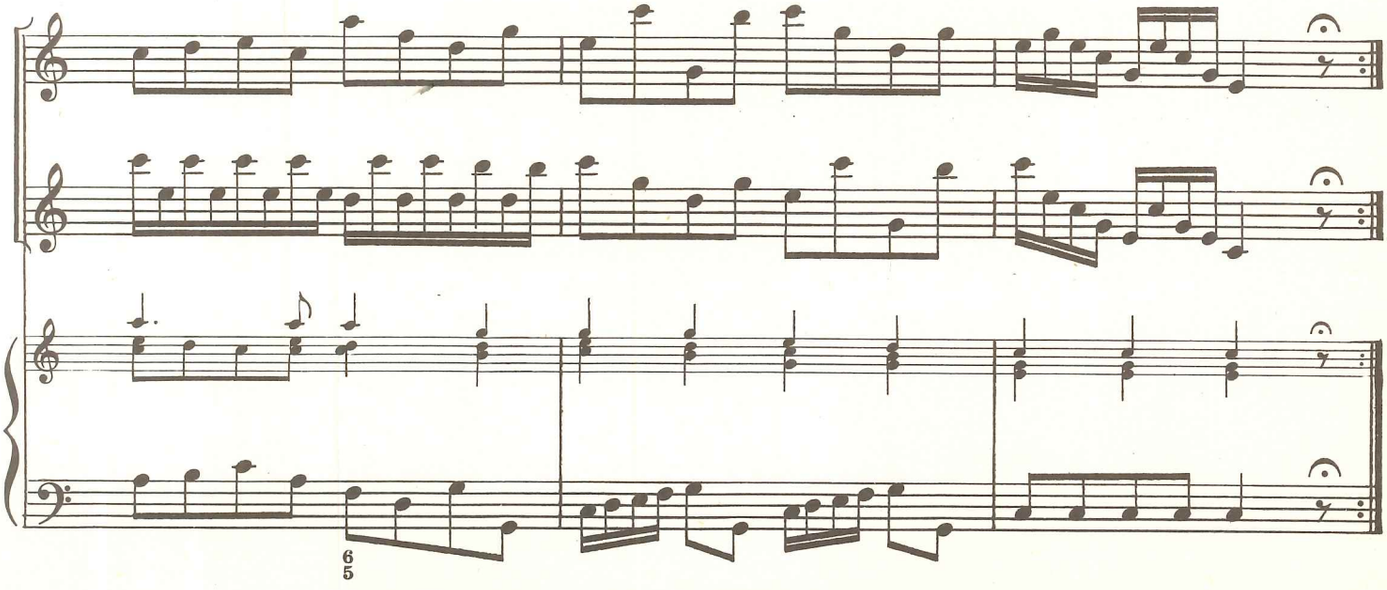

35

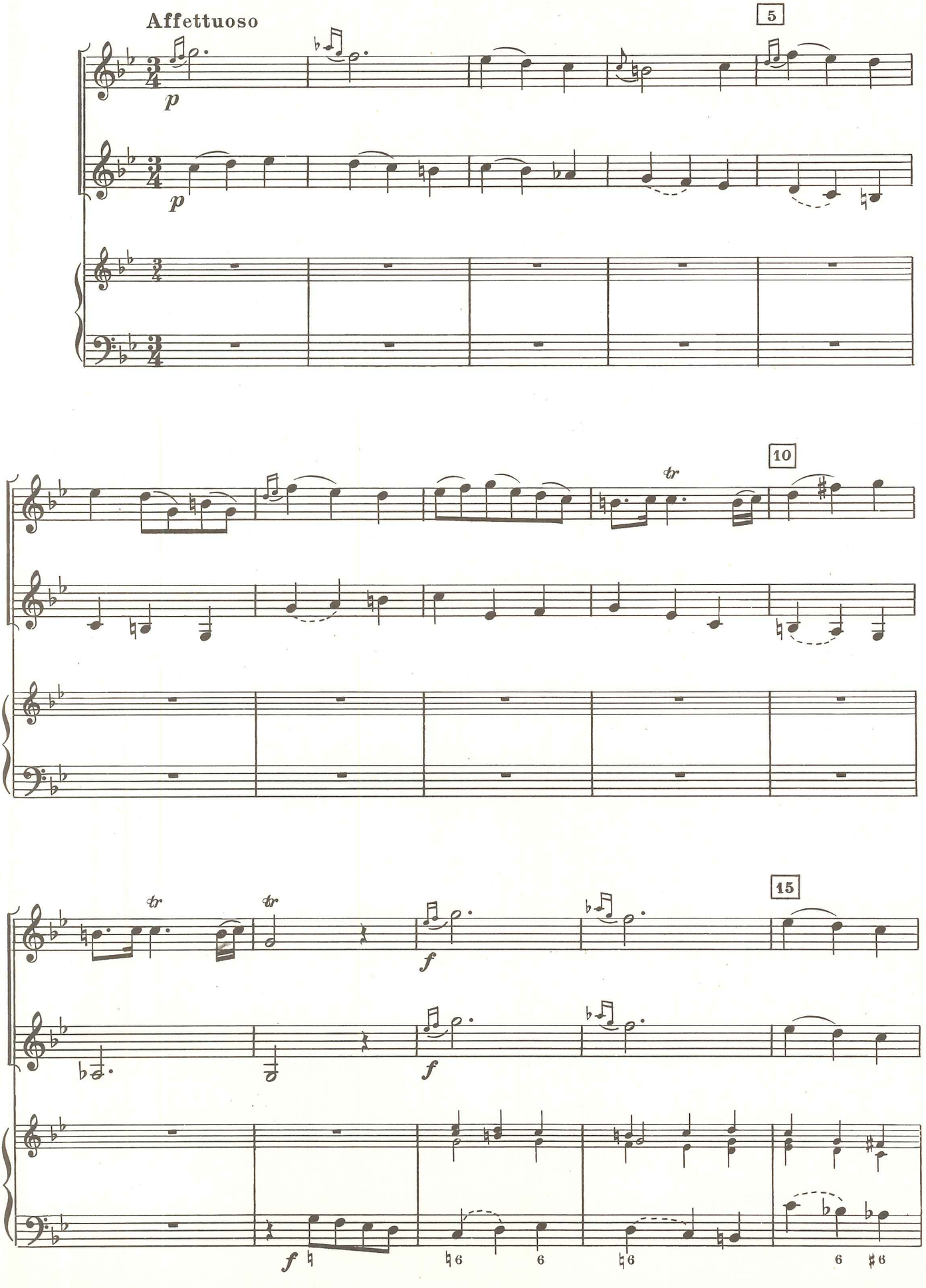

40

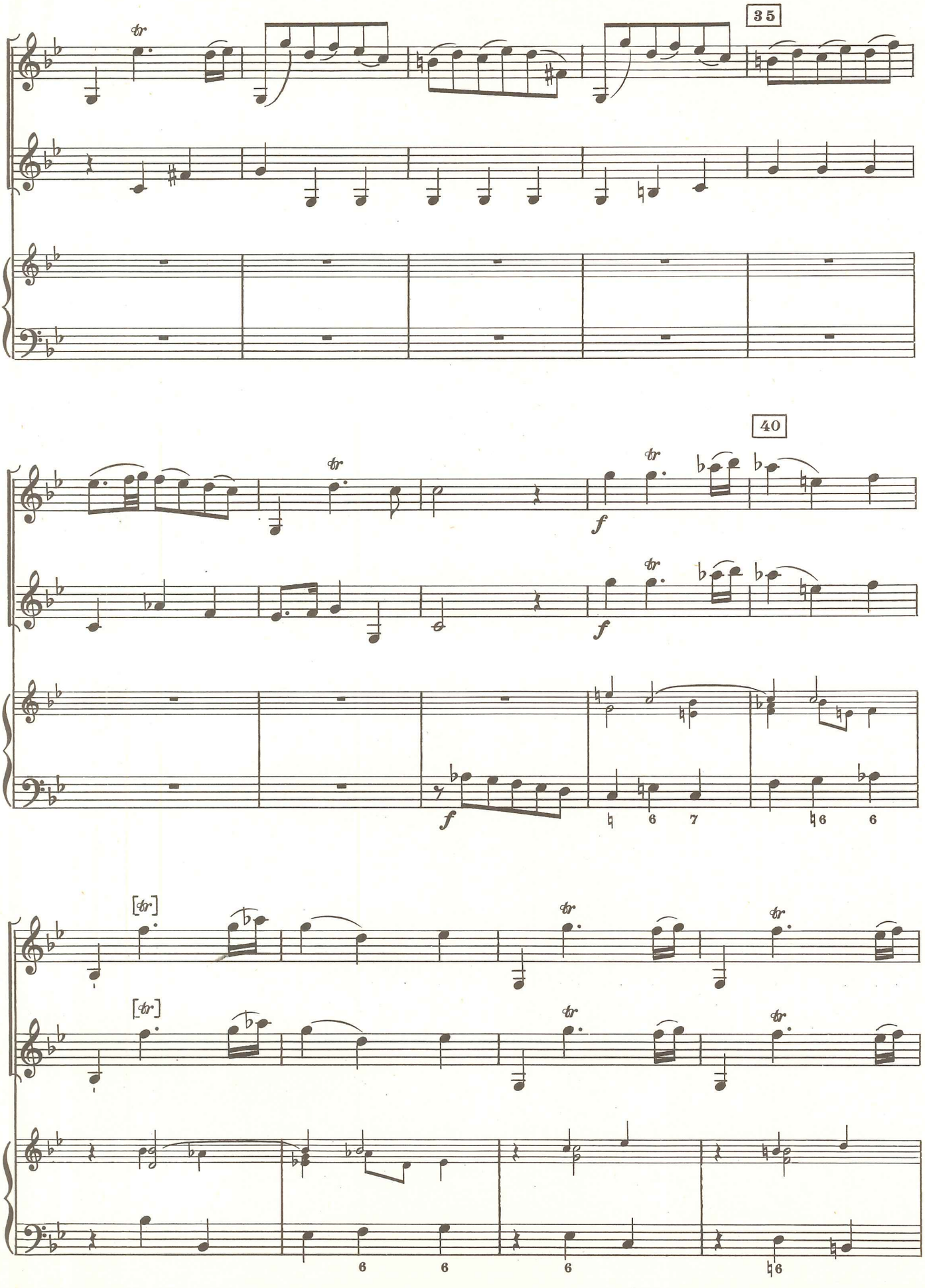

45
6 7 6 7 6 7 6
6 6 6 6 6 7
50
6 6 6 7 6 7 6 7 6/4 5/3 6/4

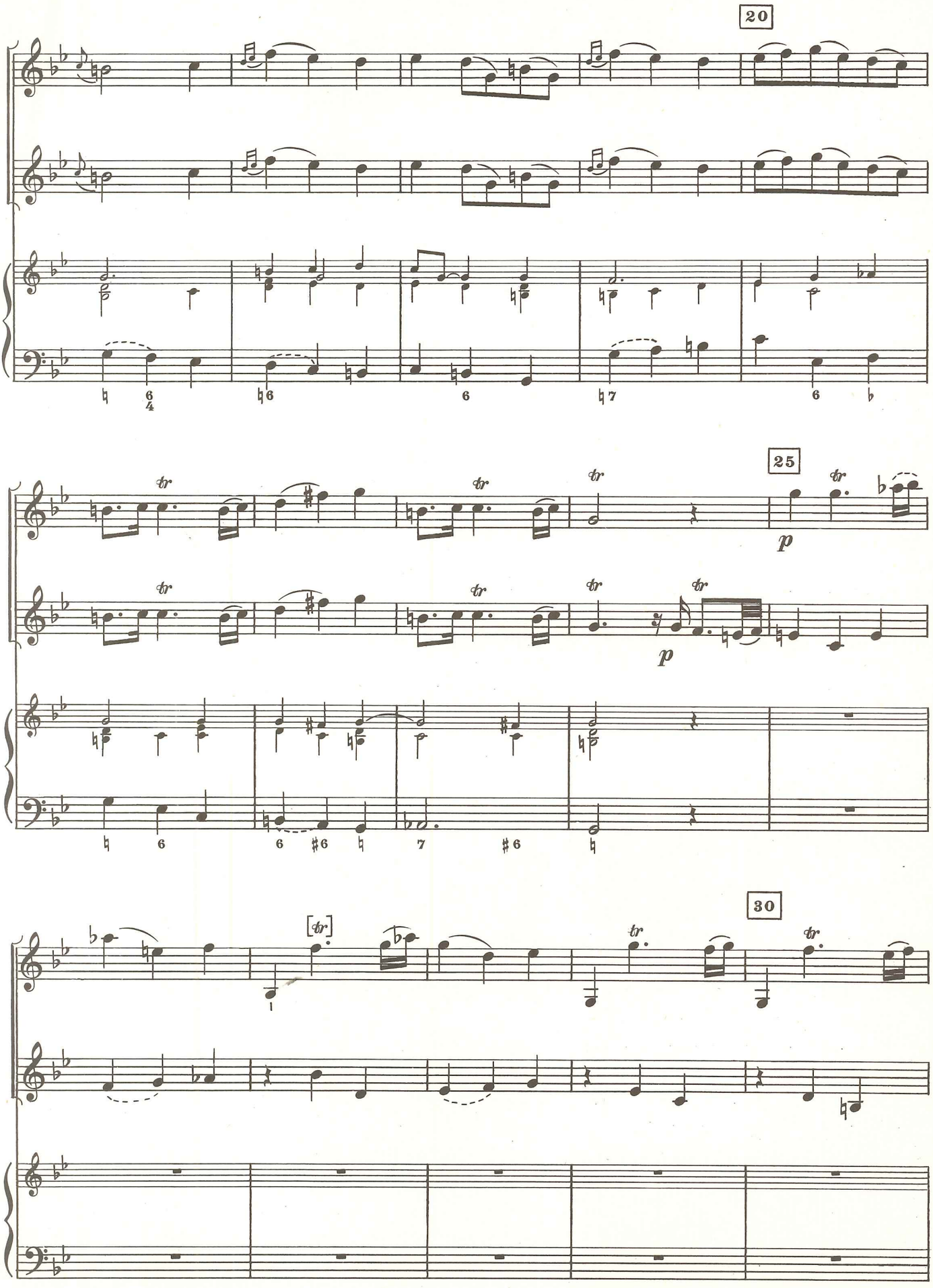

5 3
6 4
5 3
6 4
5 3
6 4
7

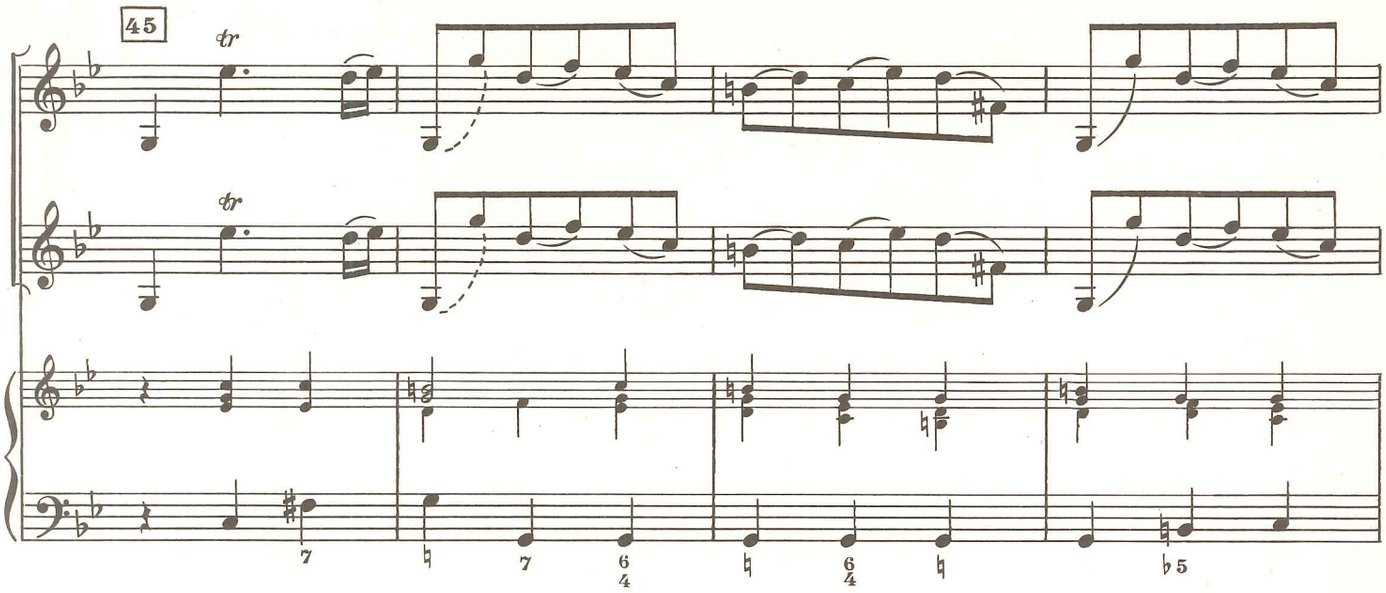

55
6 5

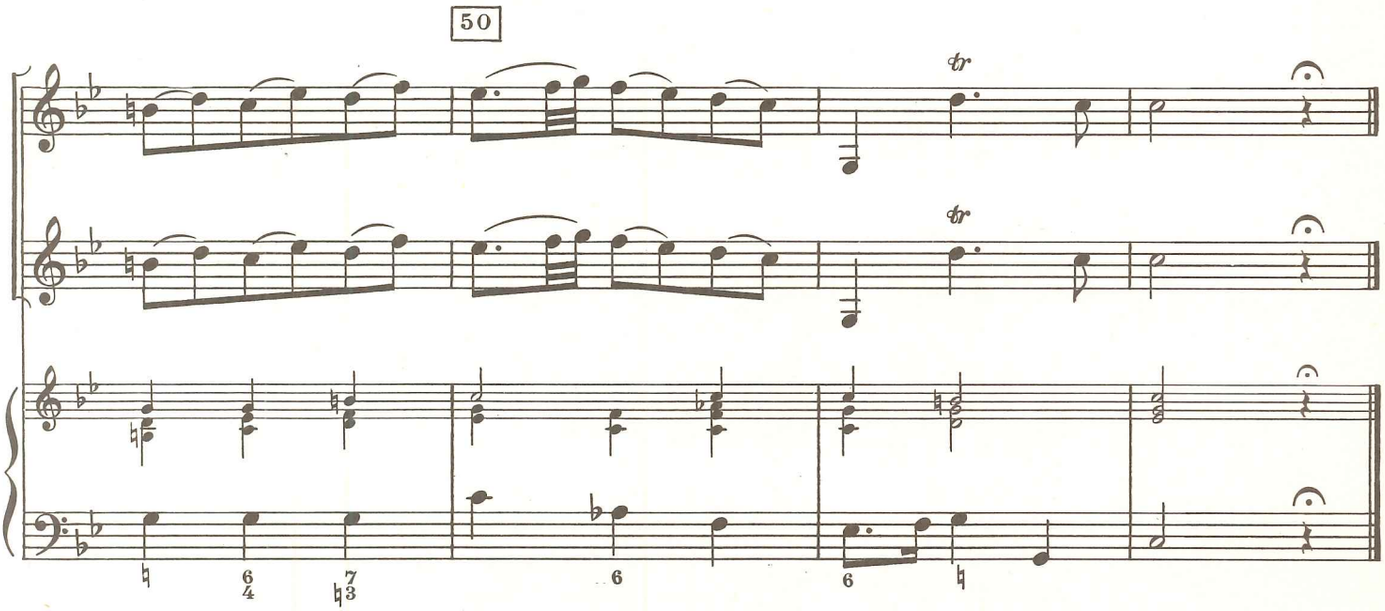

6 5

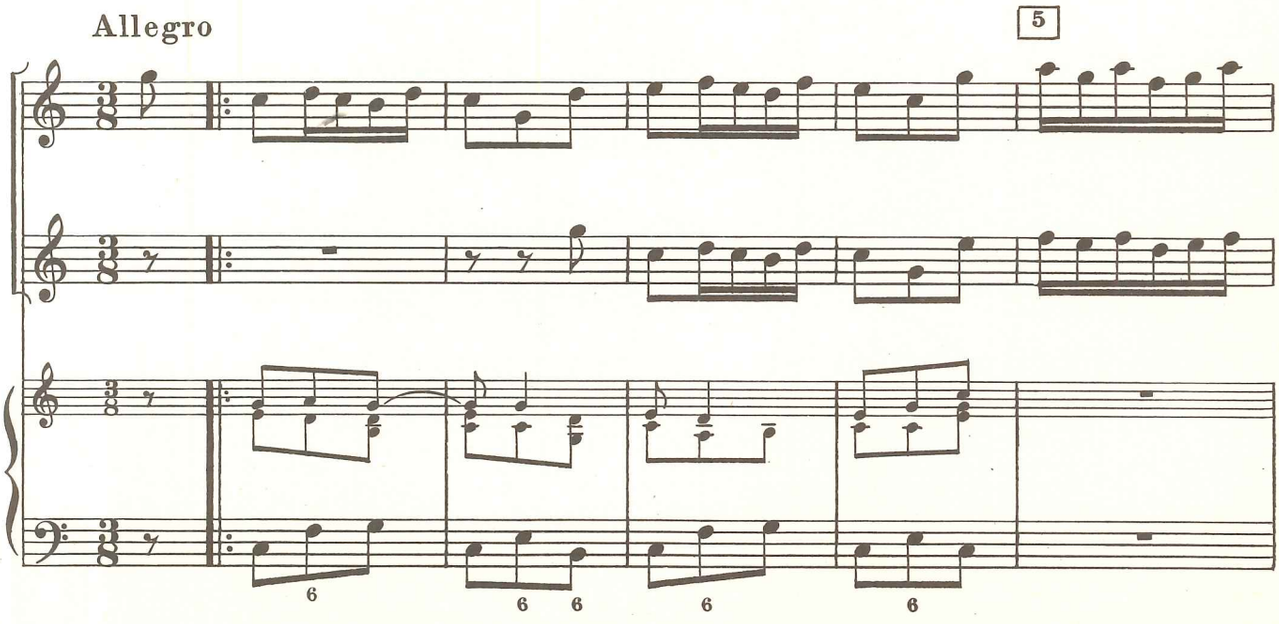

Affettuoso
5
p
p
10
tr
15
tr
tr
f
f
f
6
6
6
6

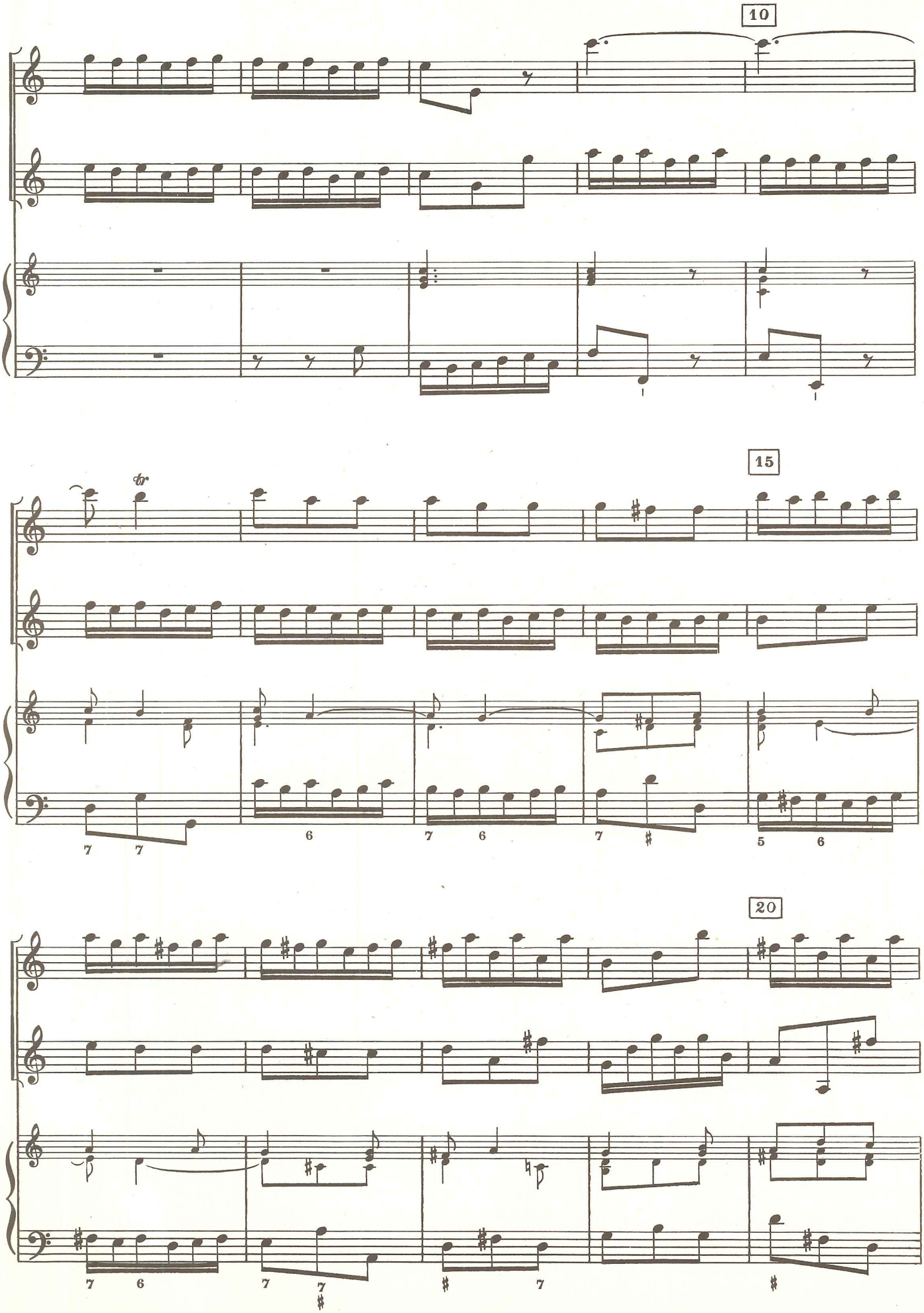

35
40
f
f
f
6
7
6
6
6
6
6
6

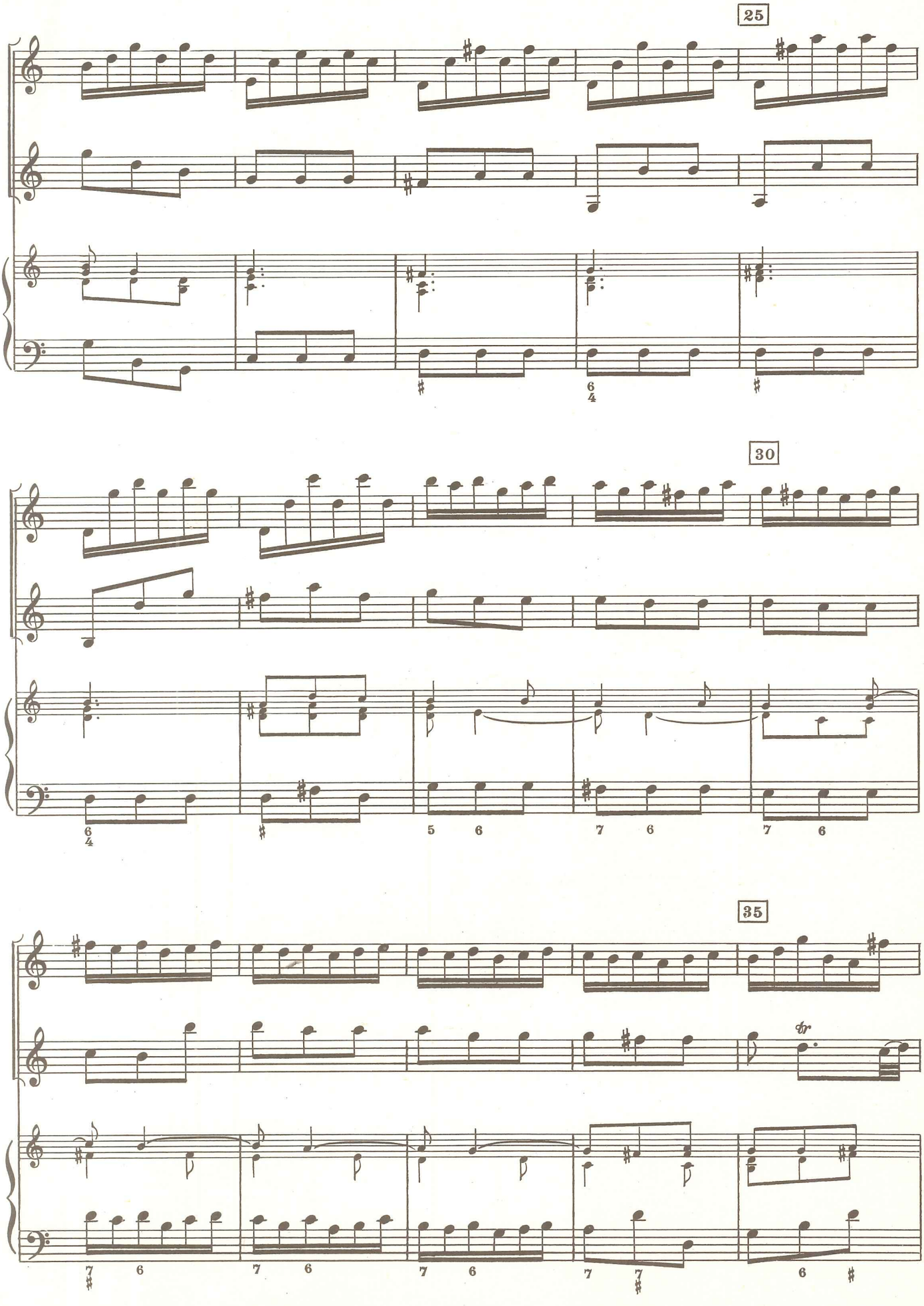

20
25
p
p
30

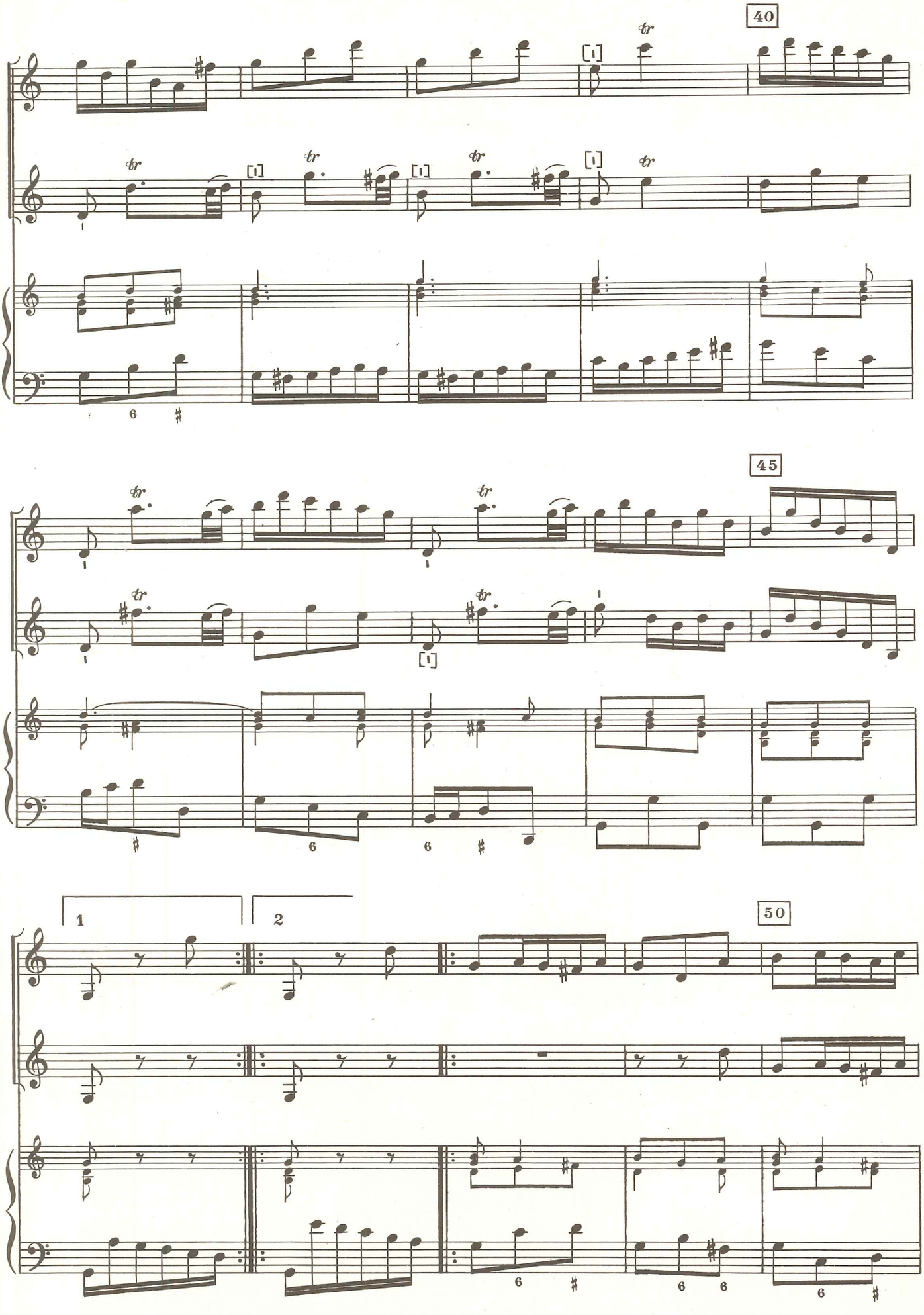

45
tr
tr

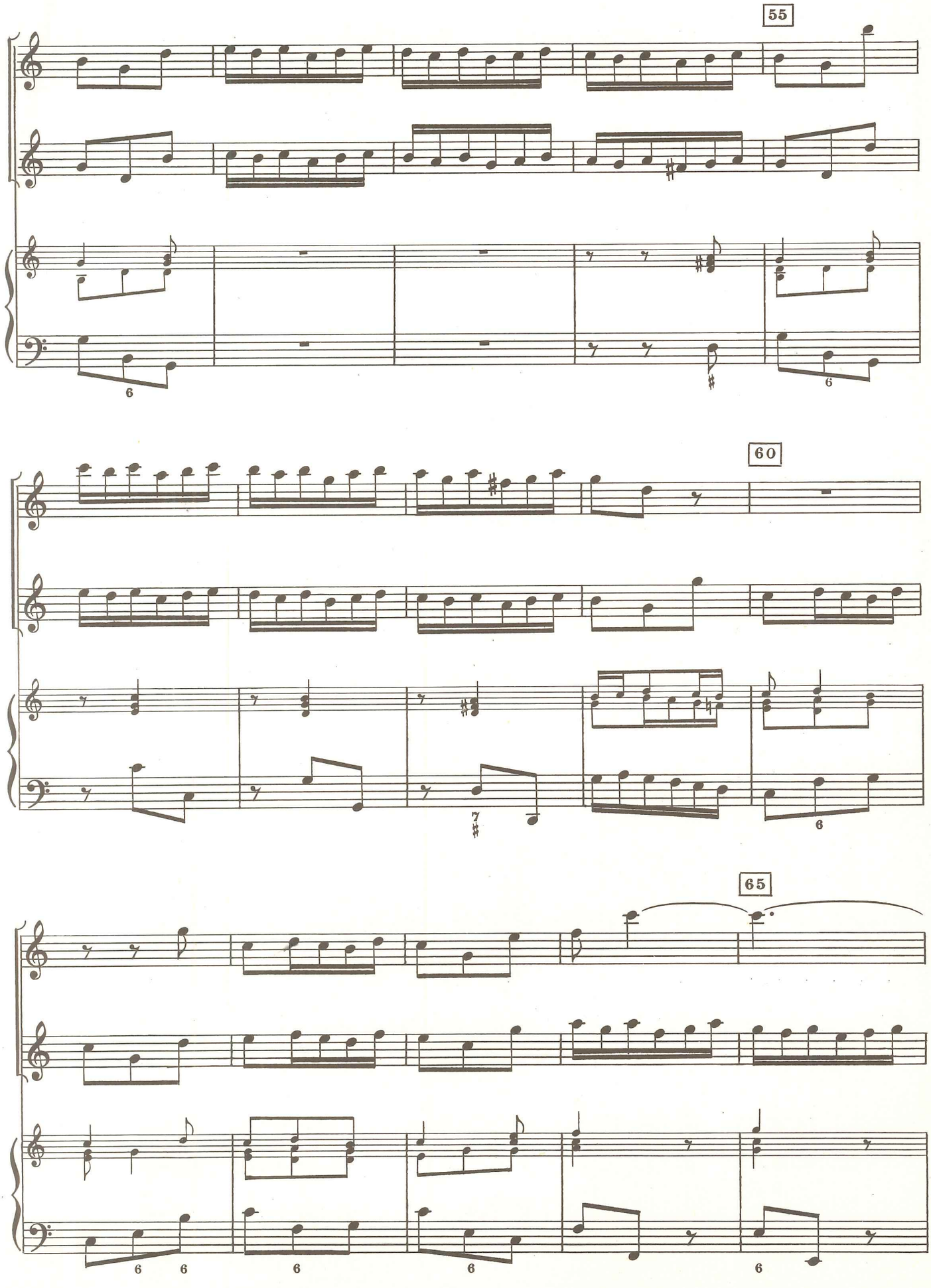

50
tr
tr

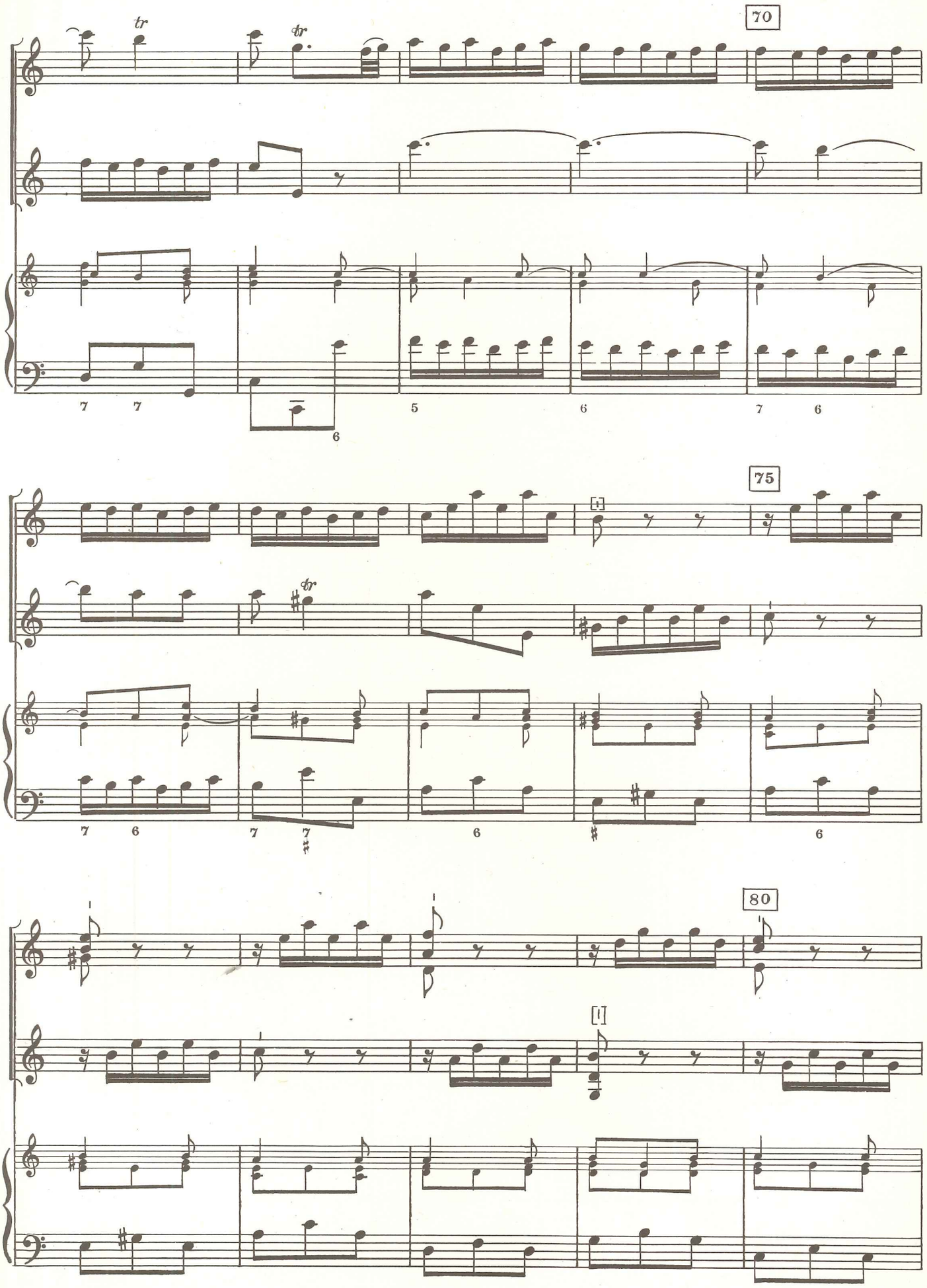

Allegro
5

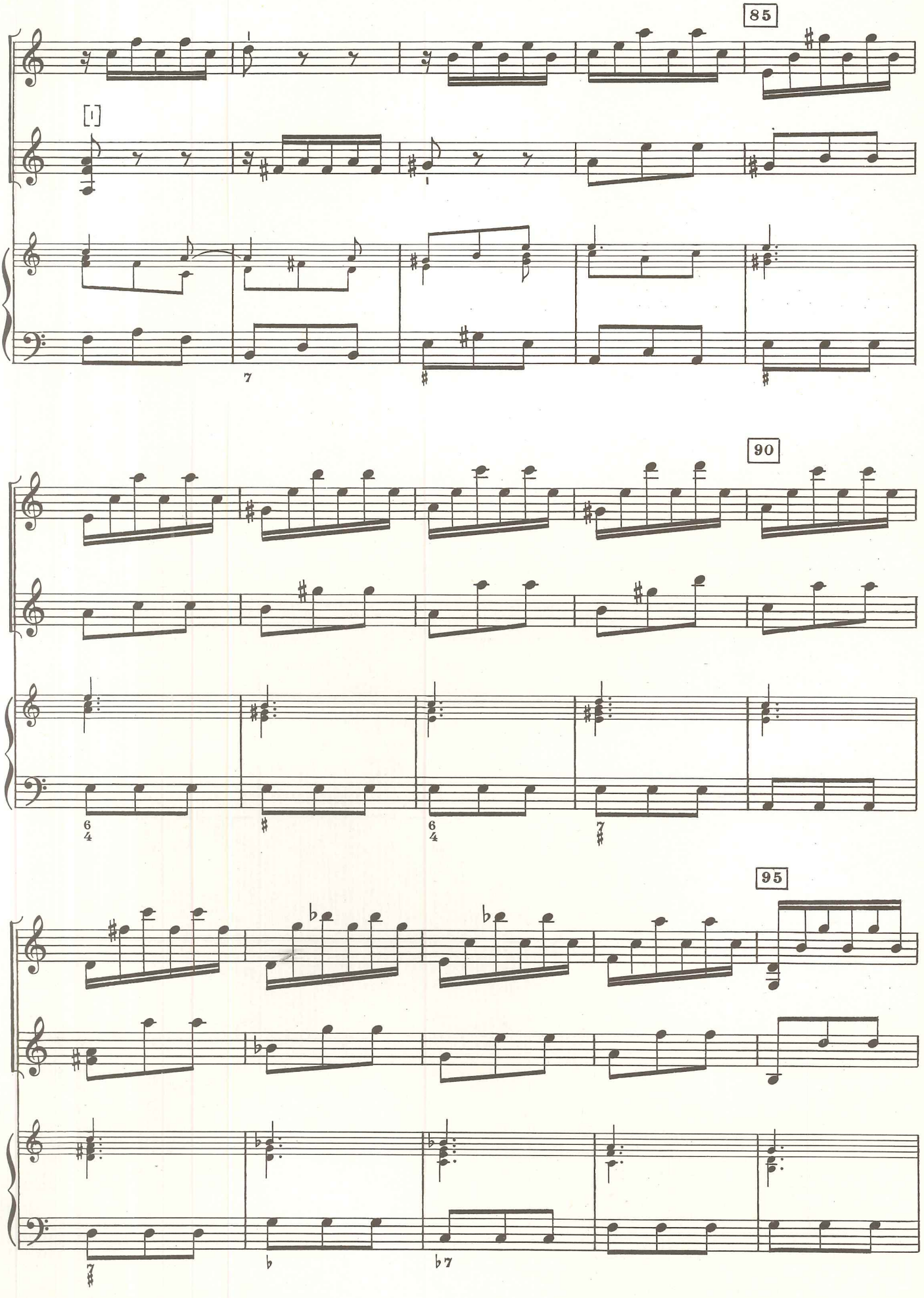

10
15
tr
20

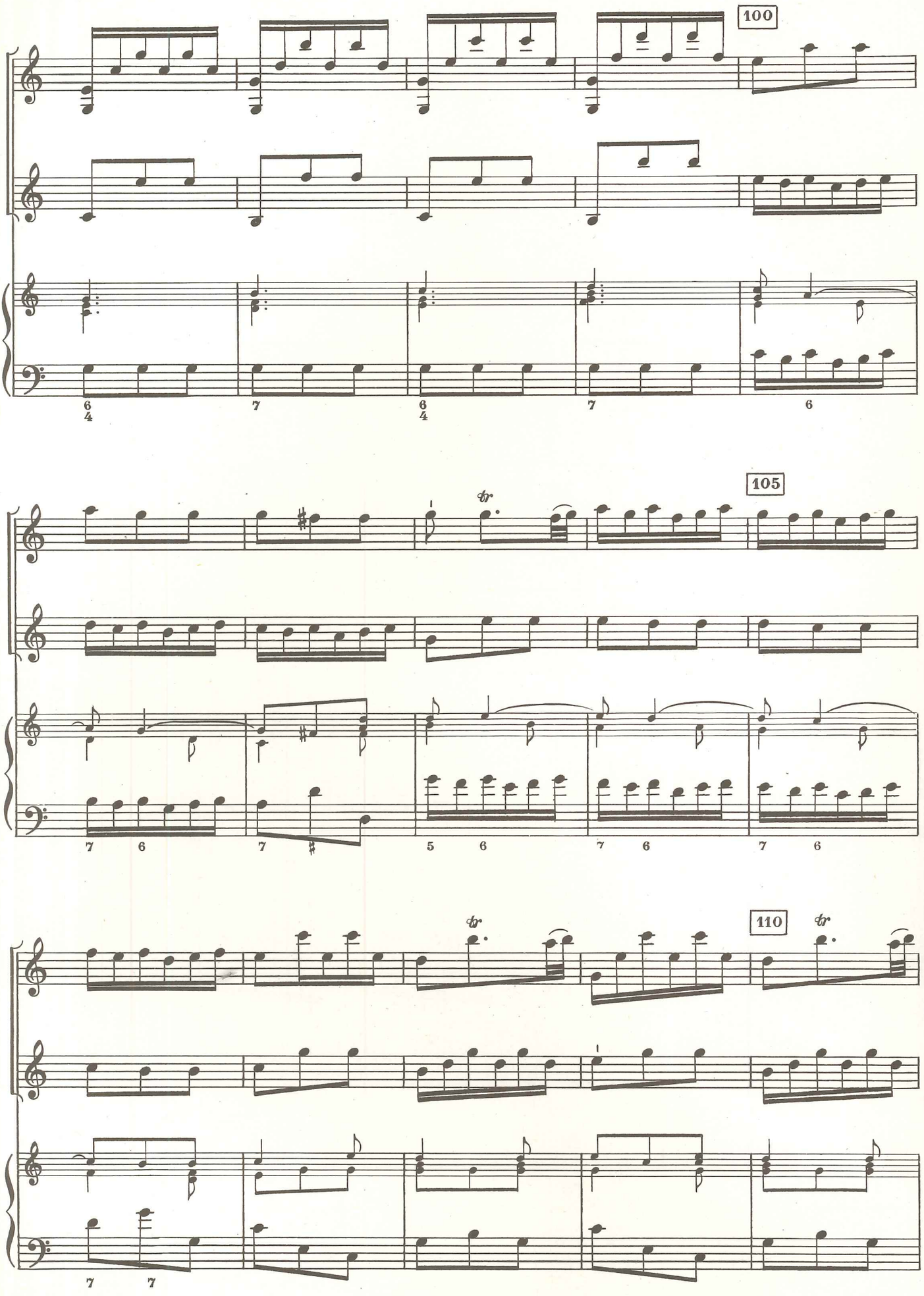

25
30
35
tr.

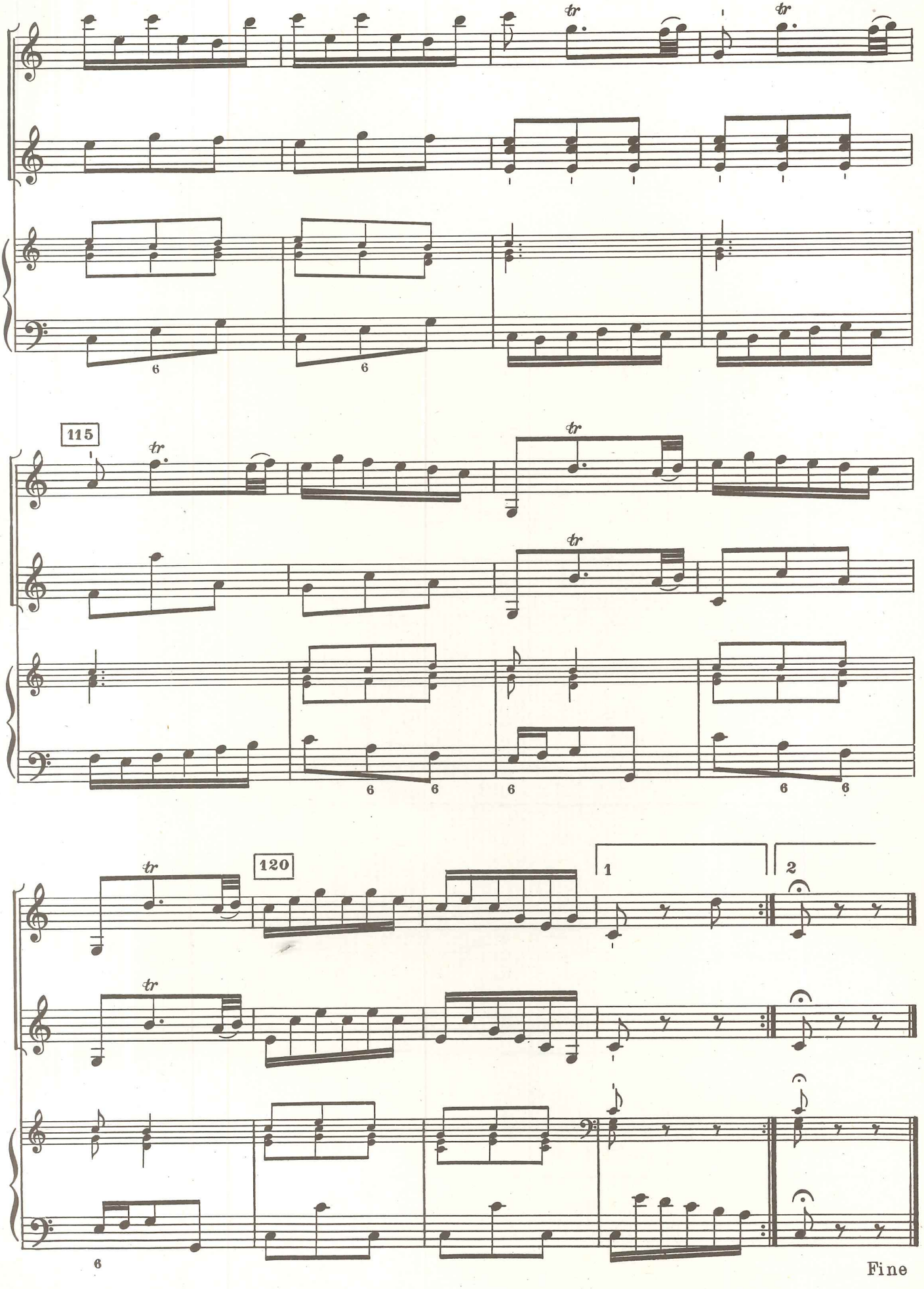

40
45
50
1
2


55
60
65


70
tr
tr
7 7
6
5
6
7 6
75
tr
7 6
7 7
6
6
80

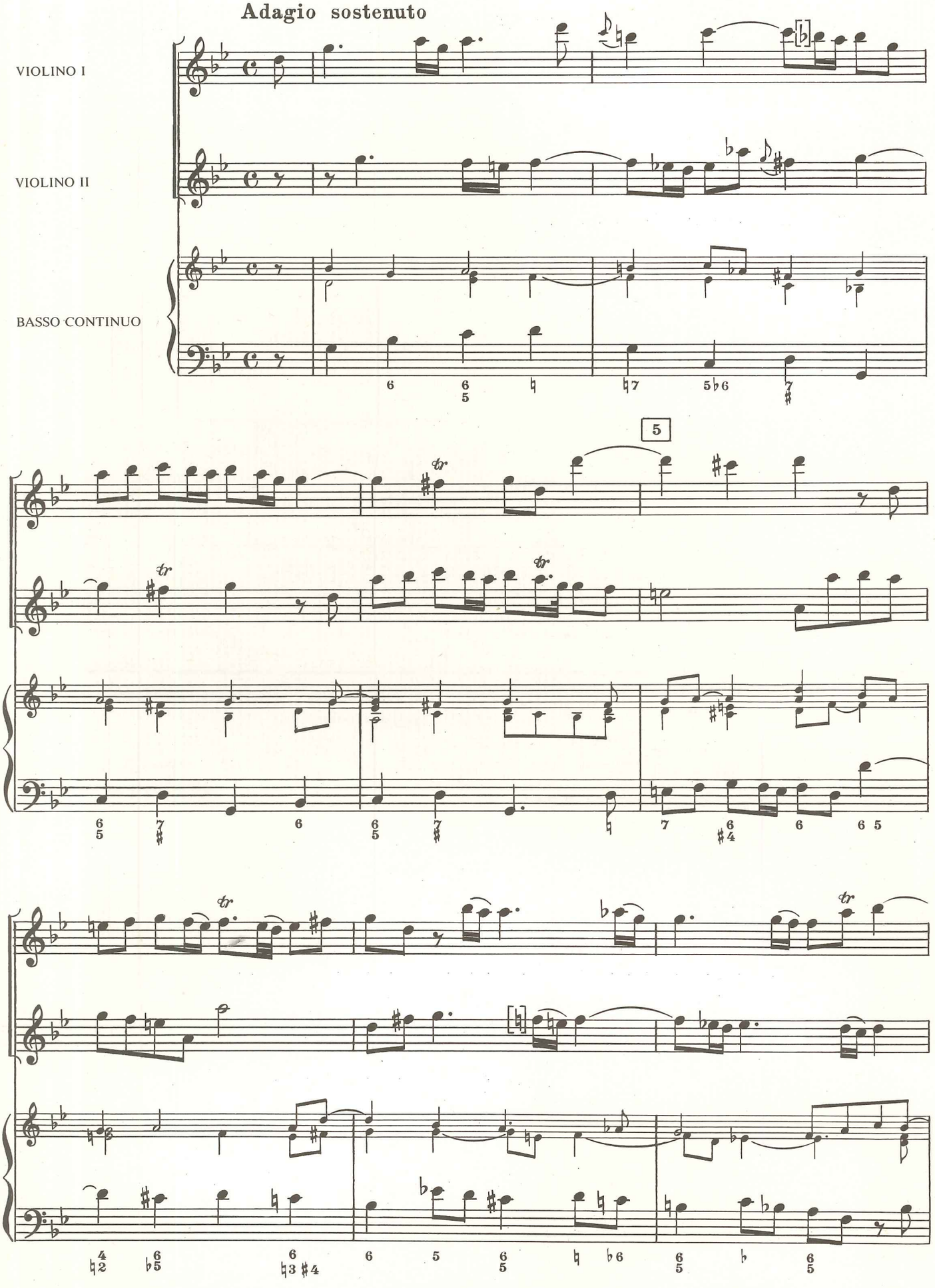

85
[1]
90
95

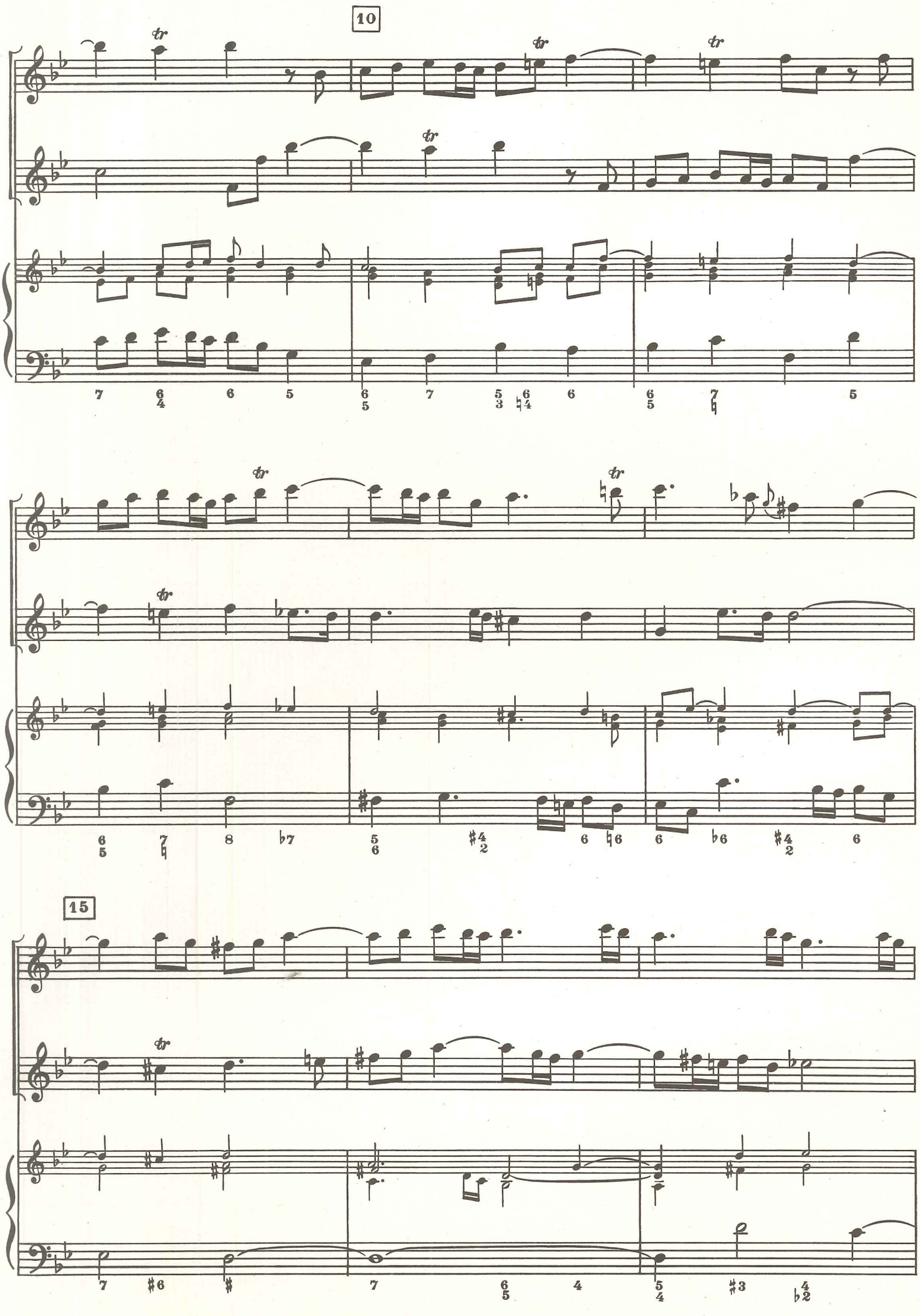

100
105
110
tr
tr
tr

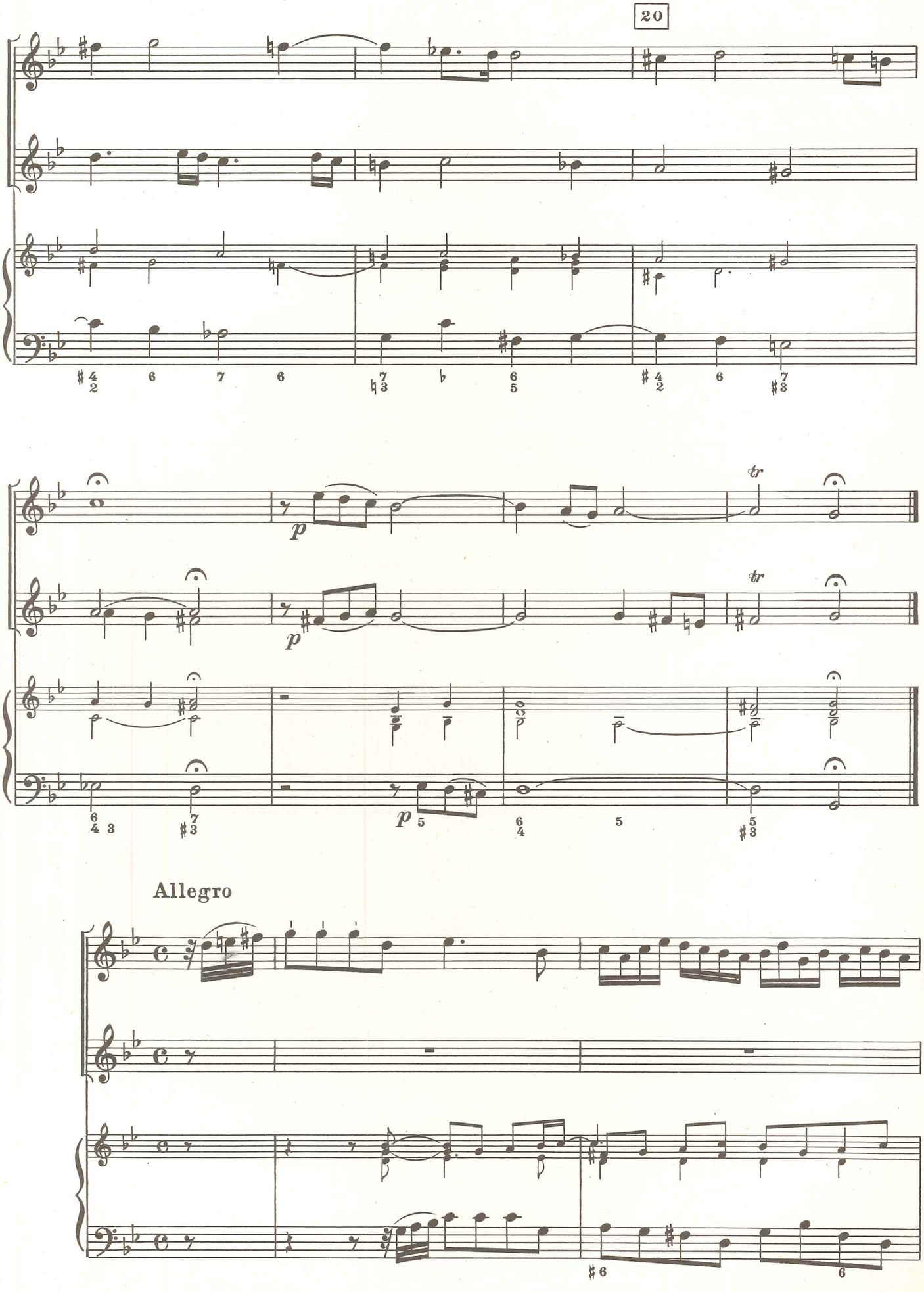

115
120
1
2
Fine

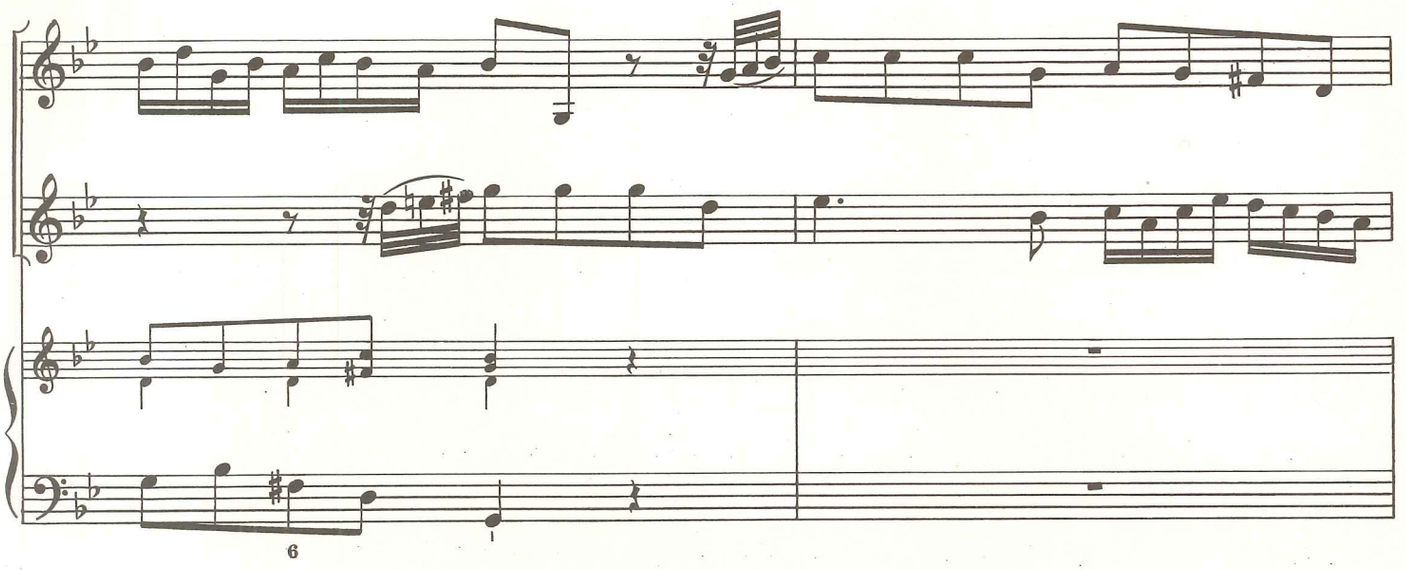
CONCERTO III

Adagio sostenuto

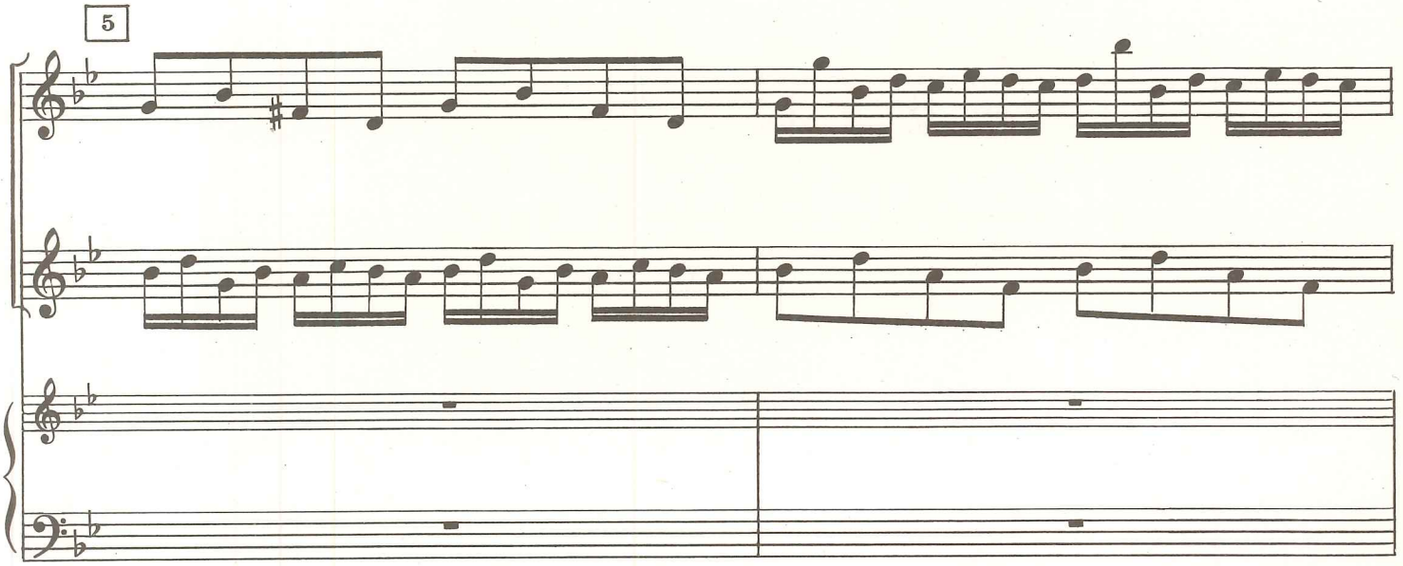


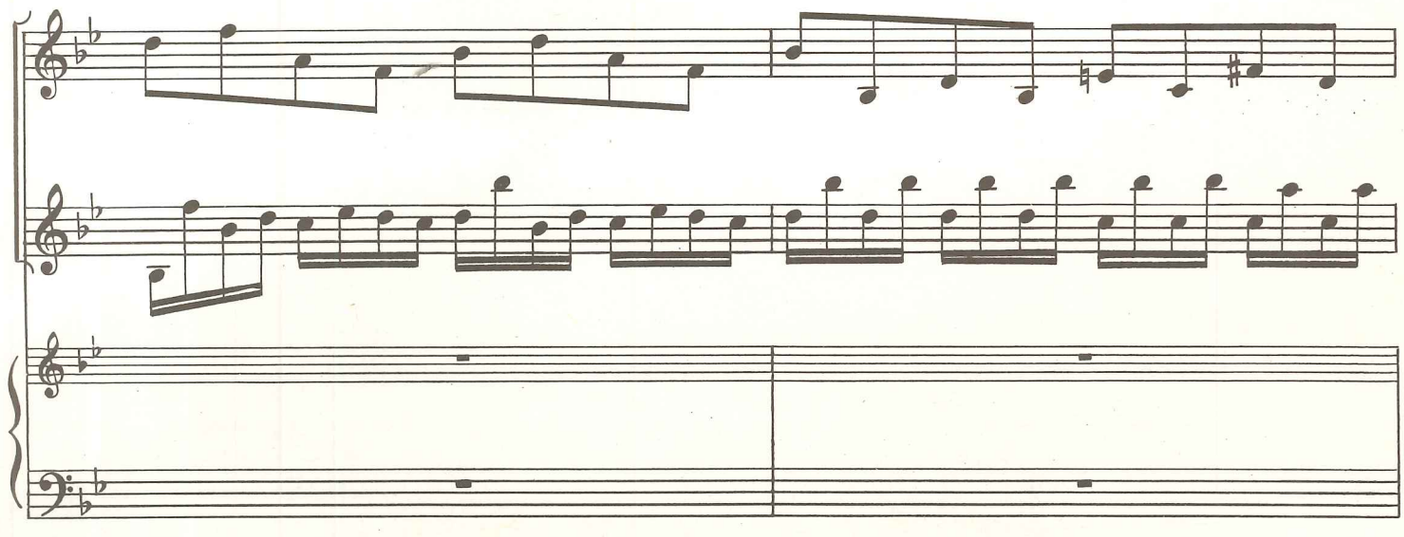

10
15

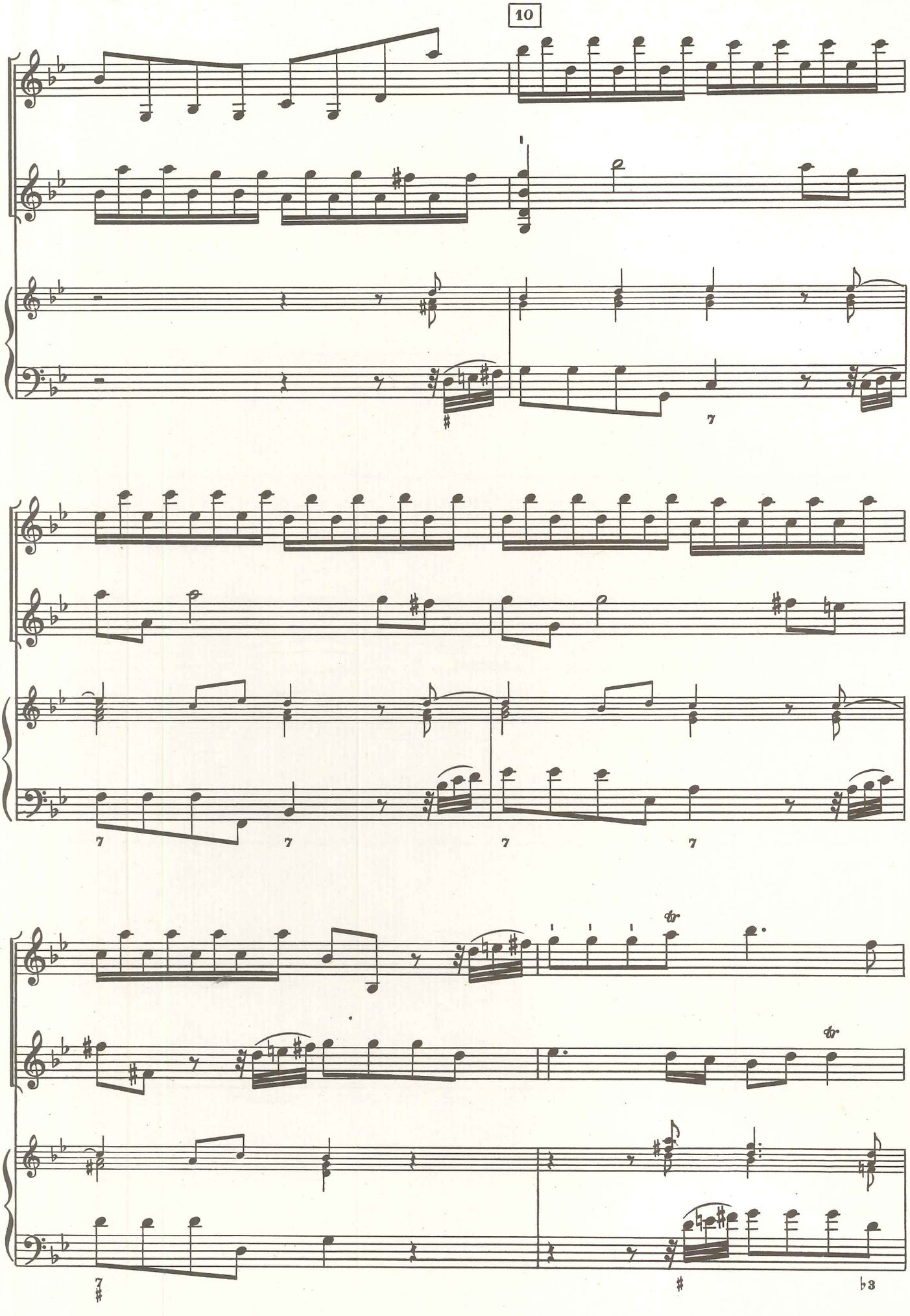

20
p
tr
Allegro

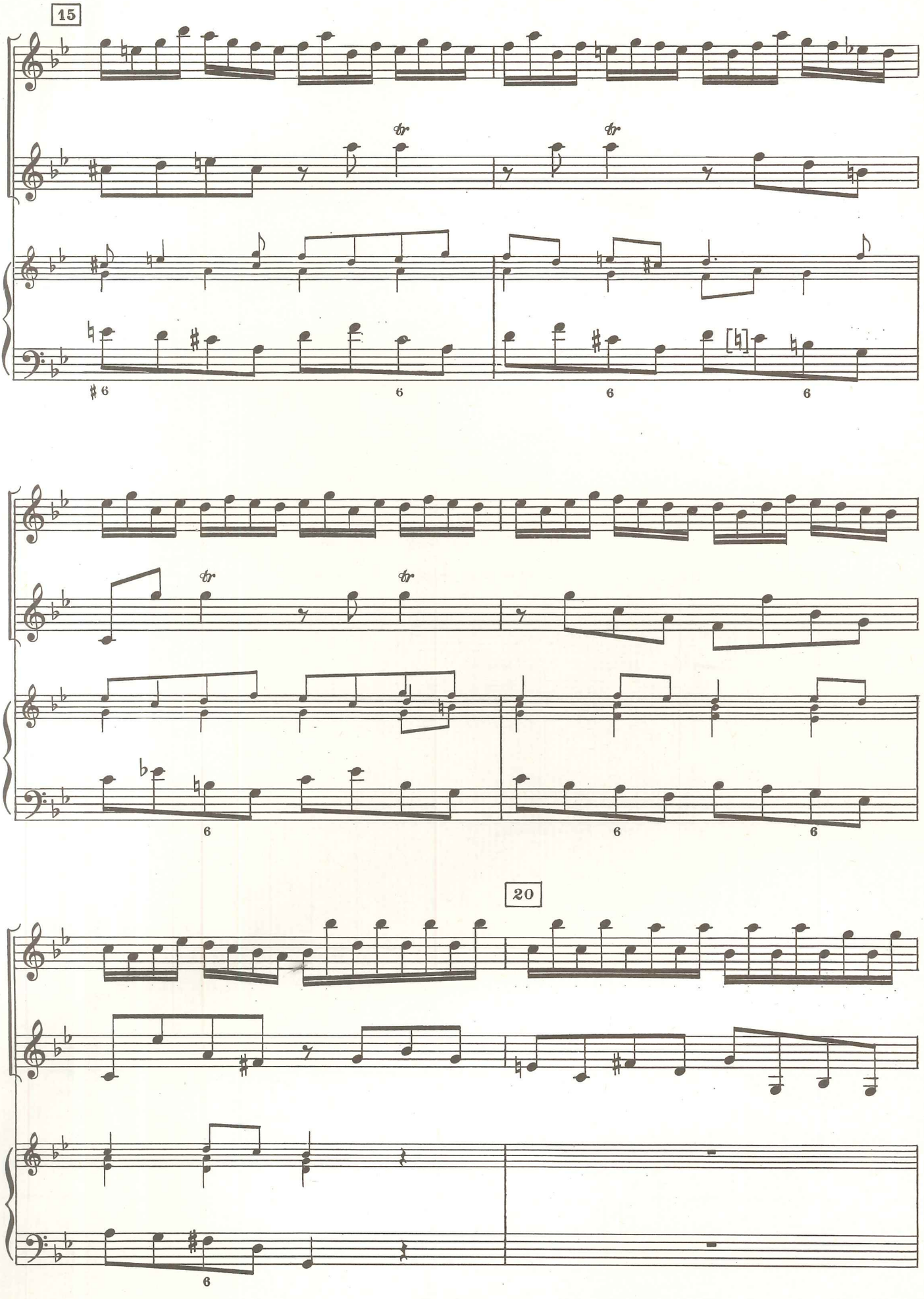


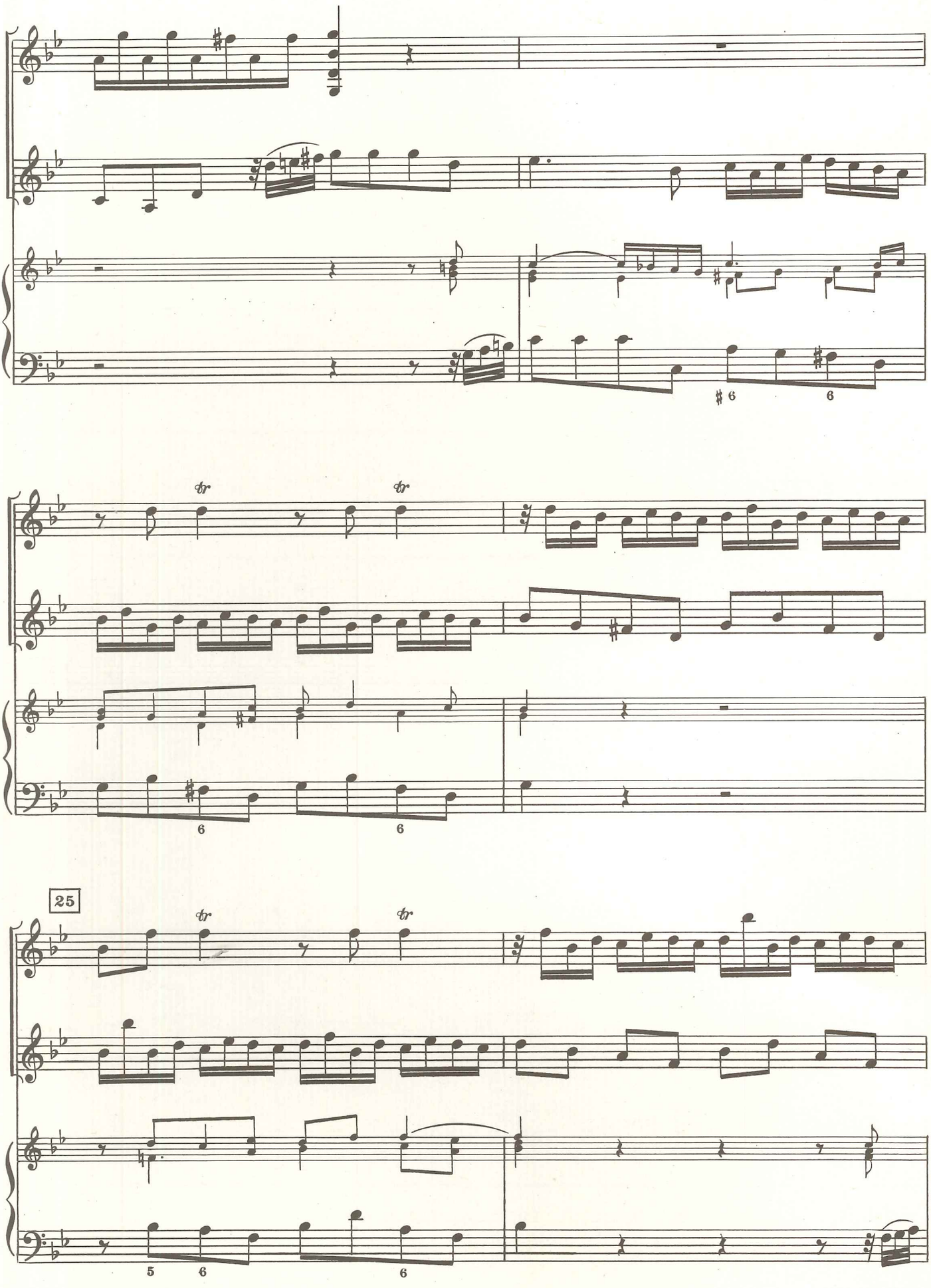
5

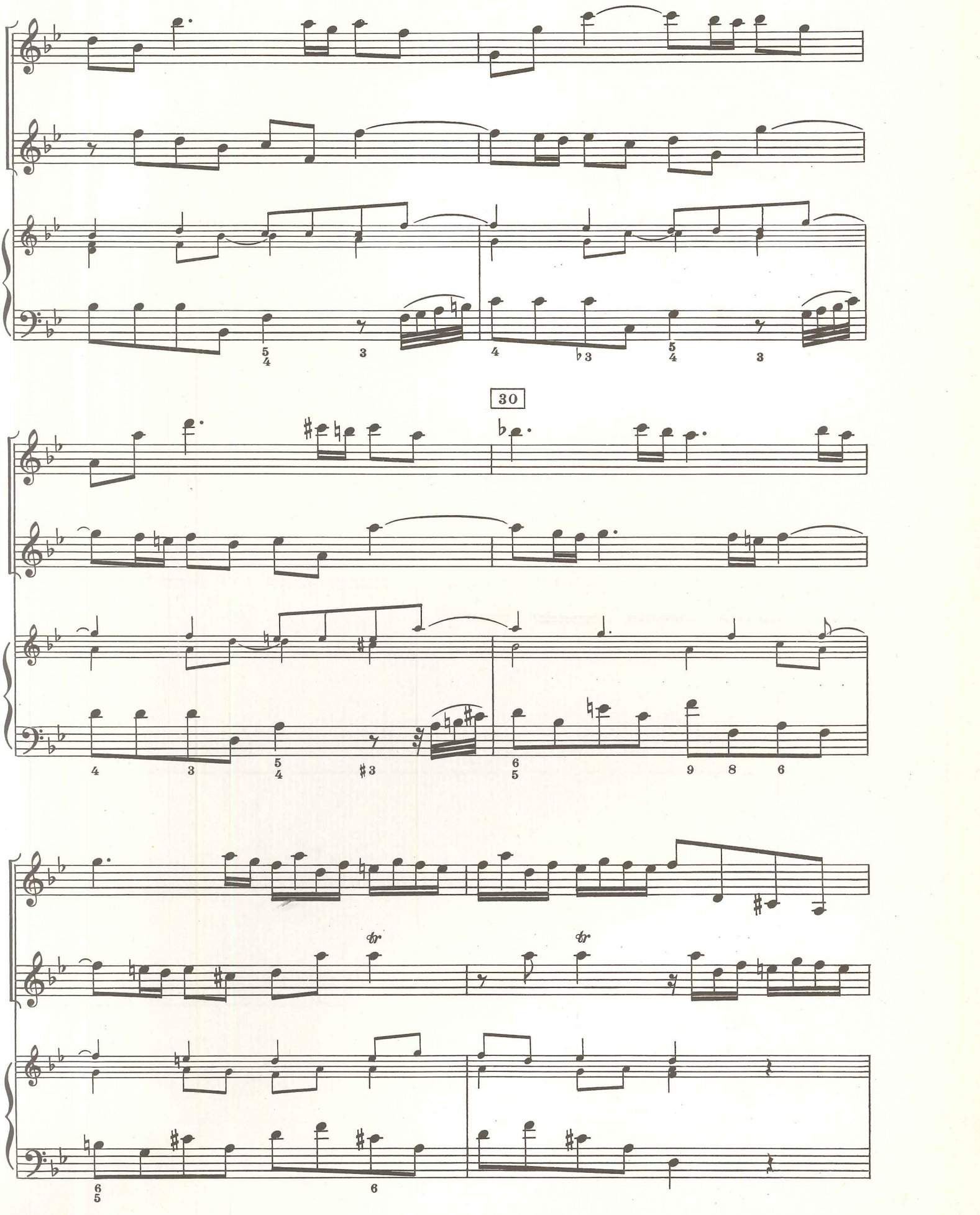


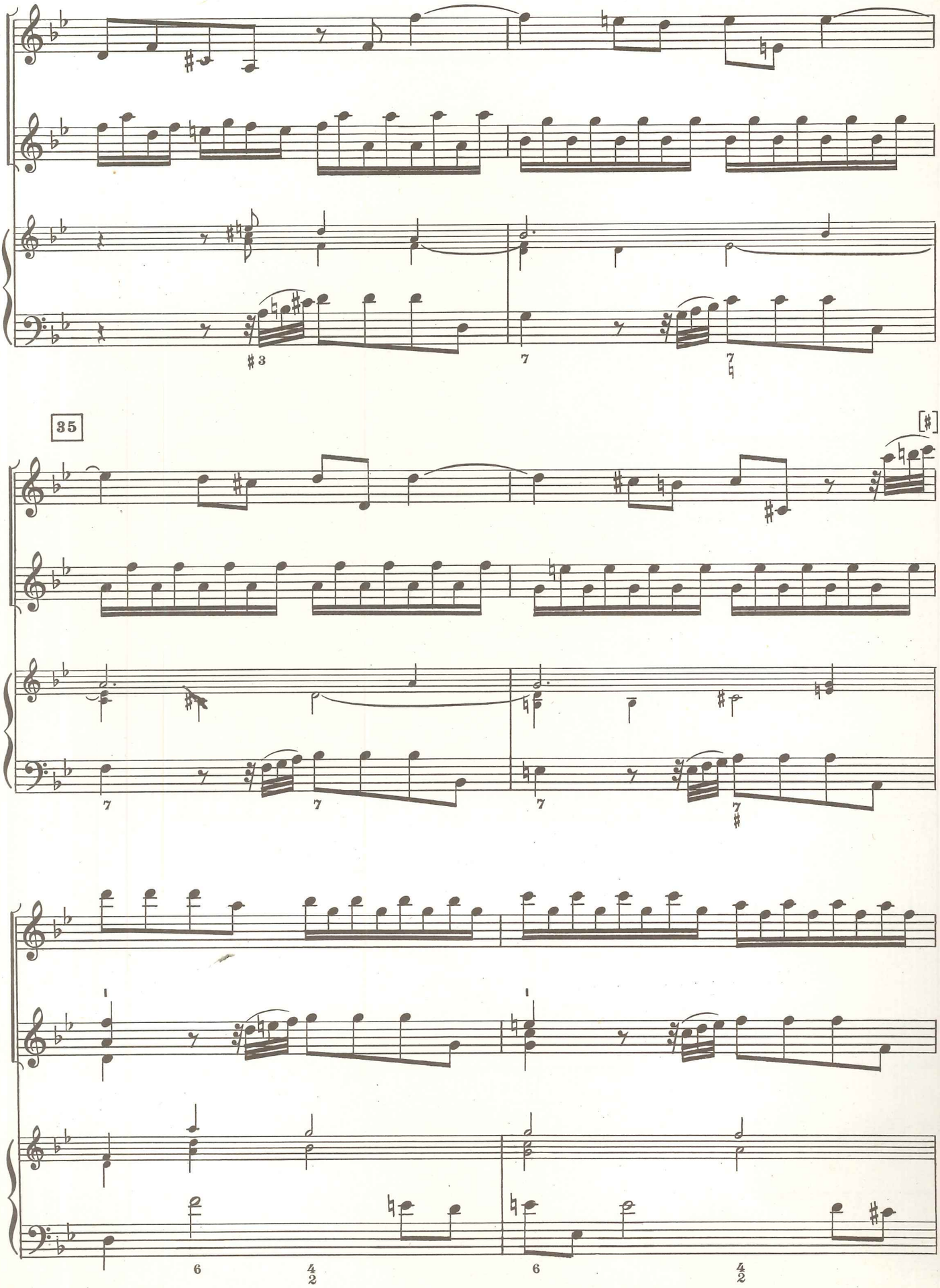


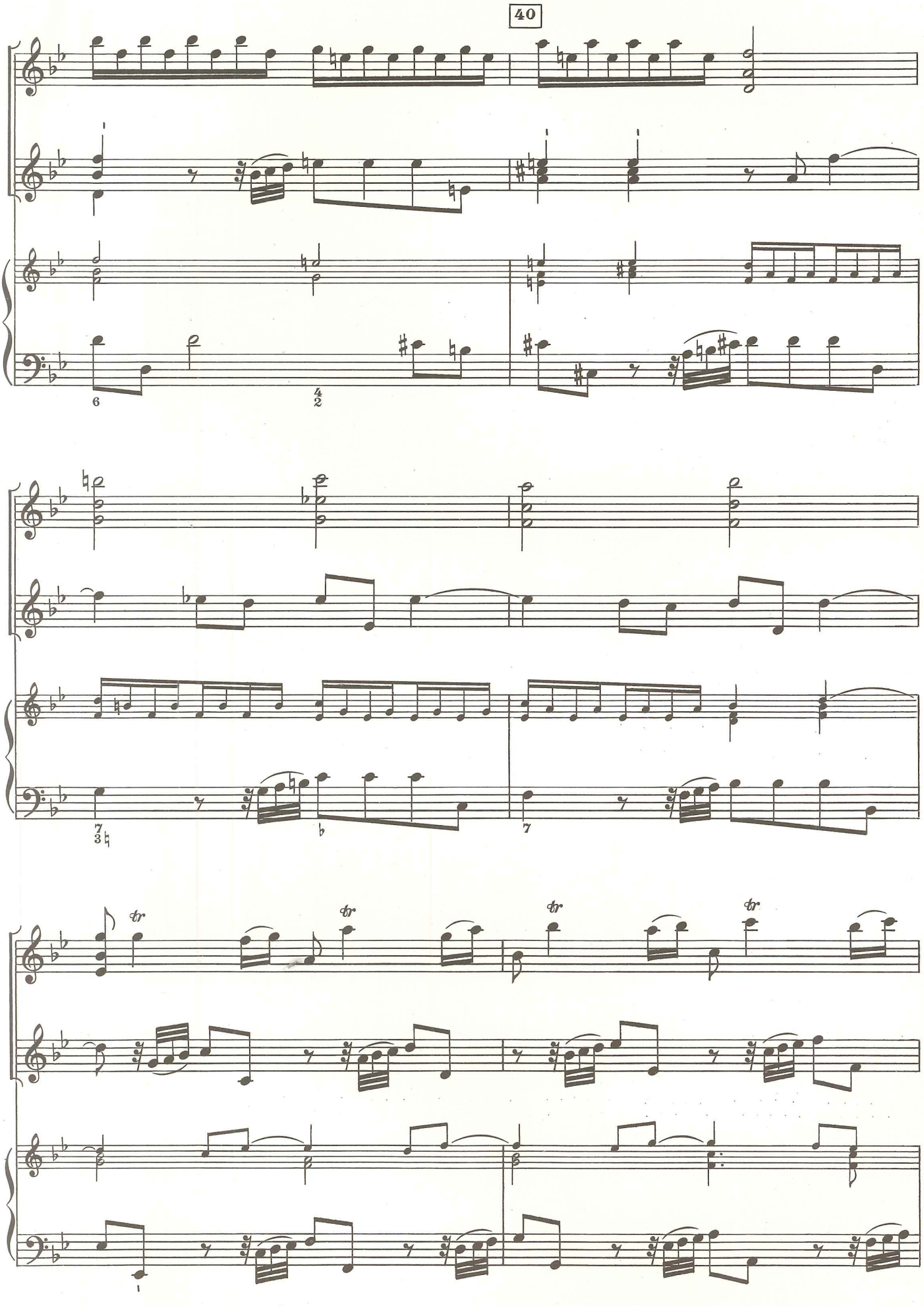

10
7
7
7
7
7
tr
tr
7
♯
♭3

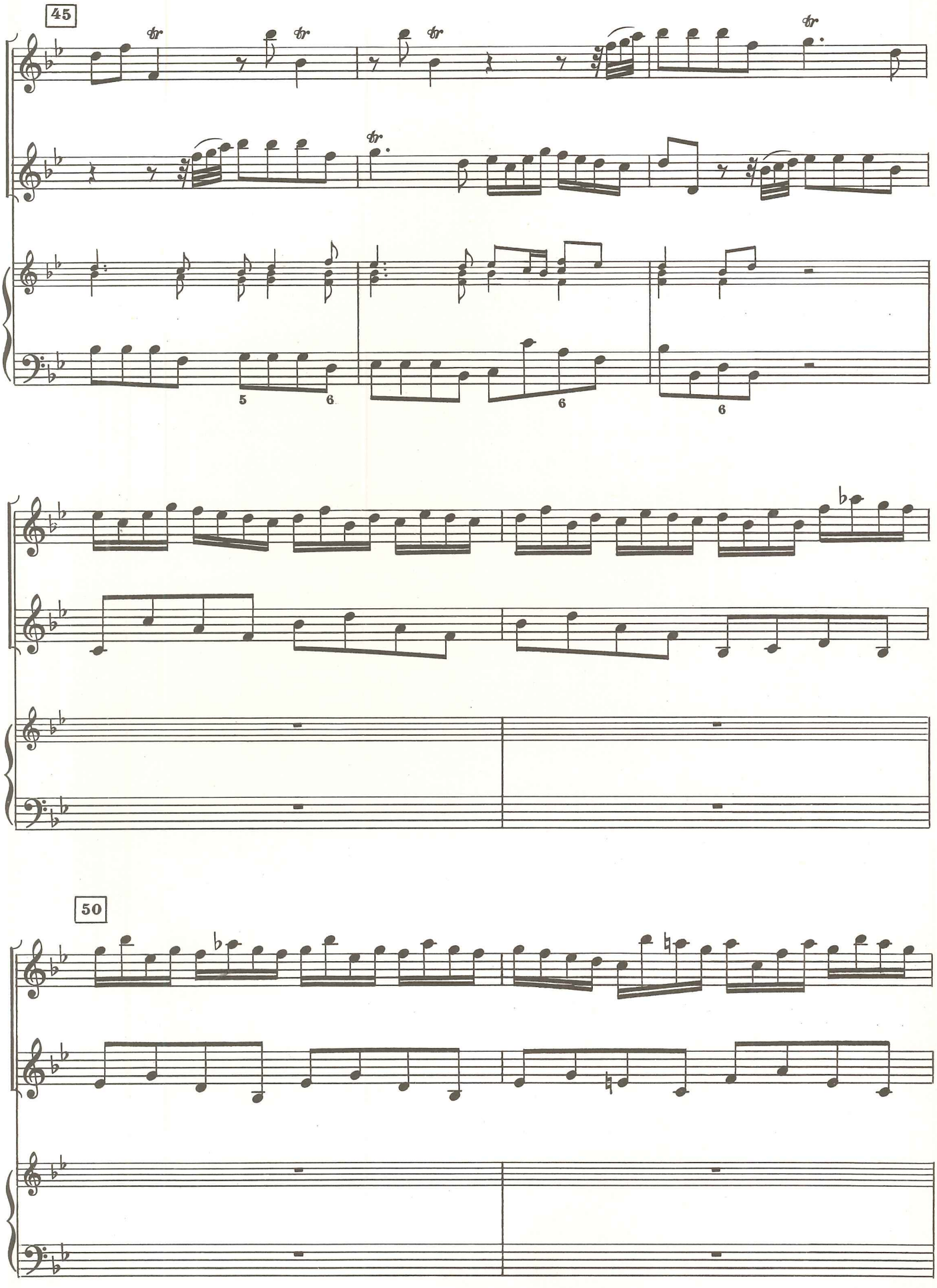

15
20

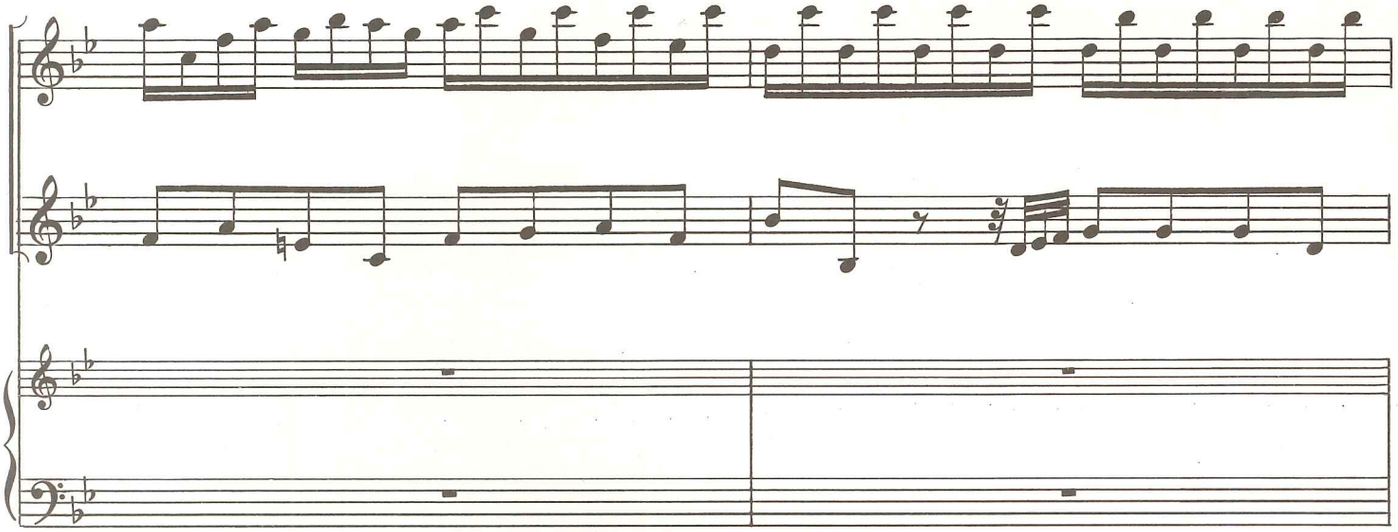

tr
tr
25

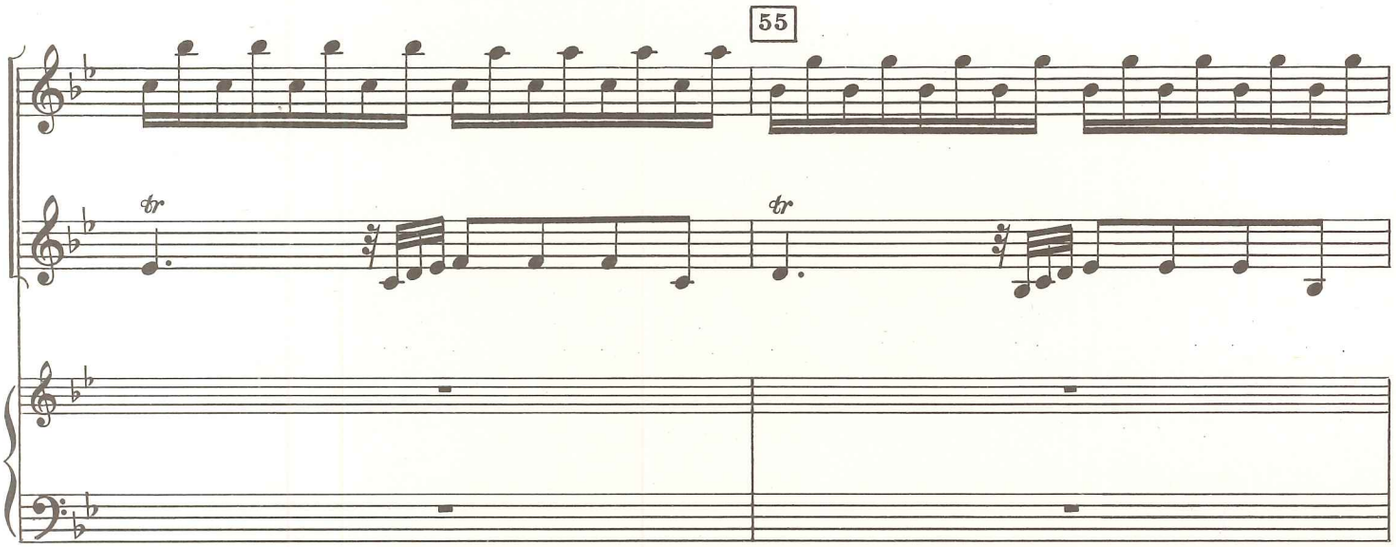

30

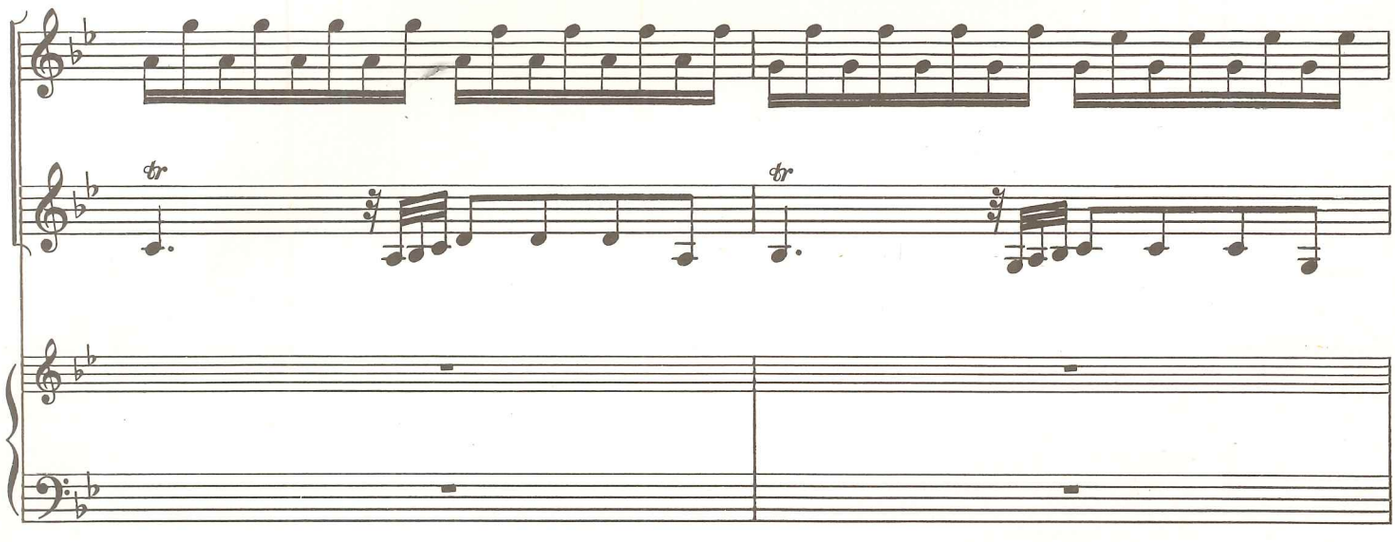

35
[#]

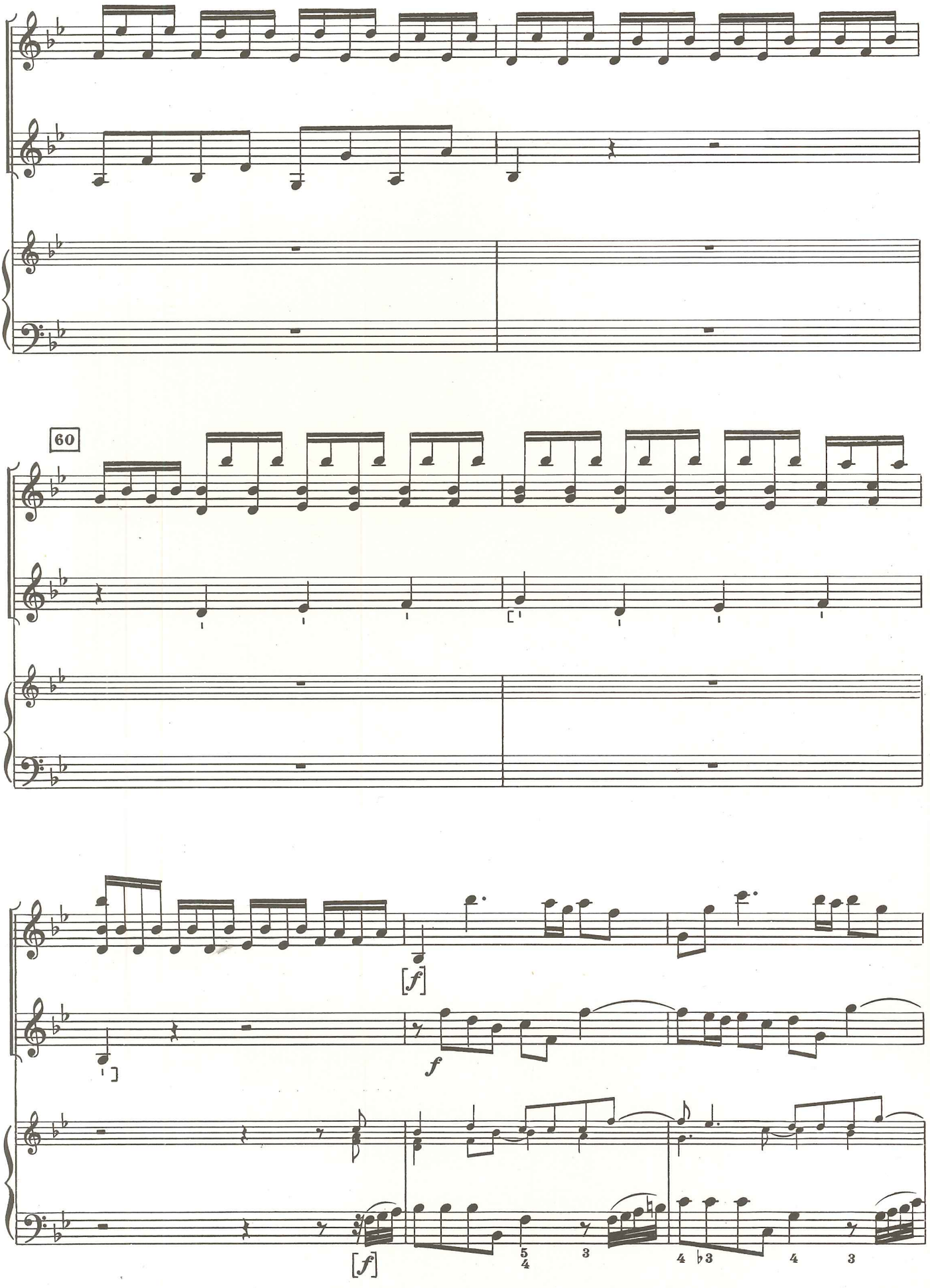

40
tr
tr
tr
tr

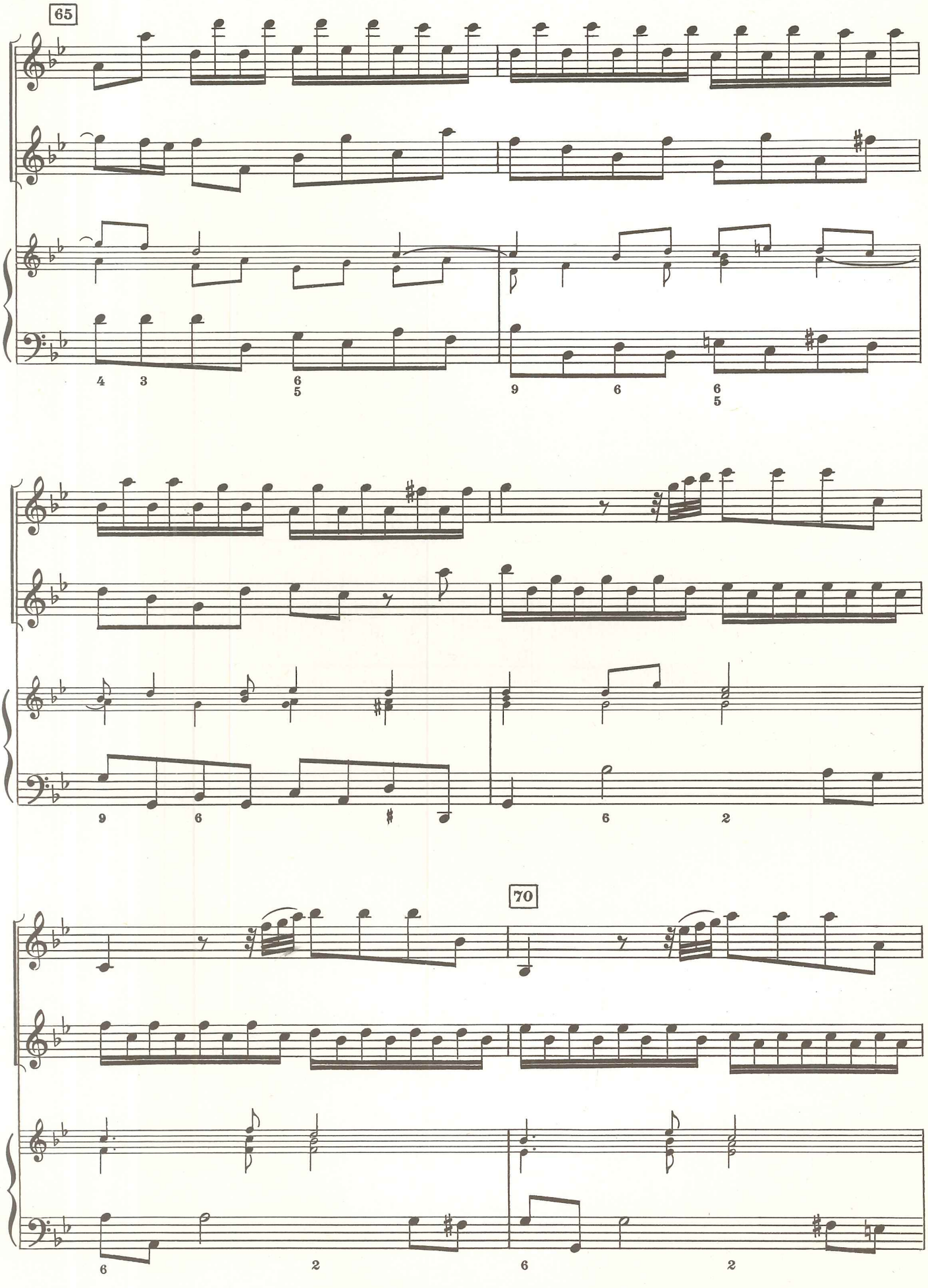

45
50

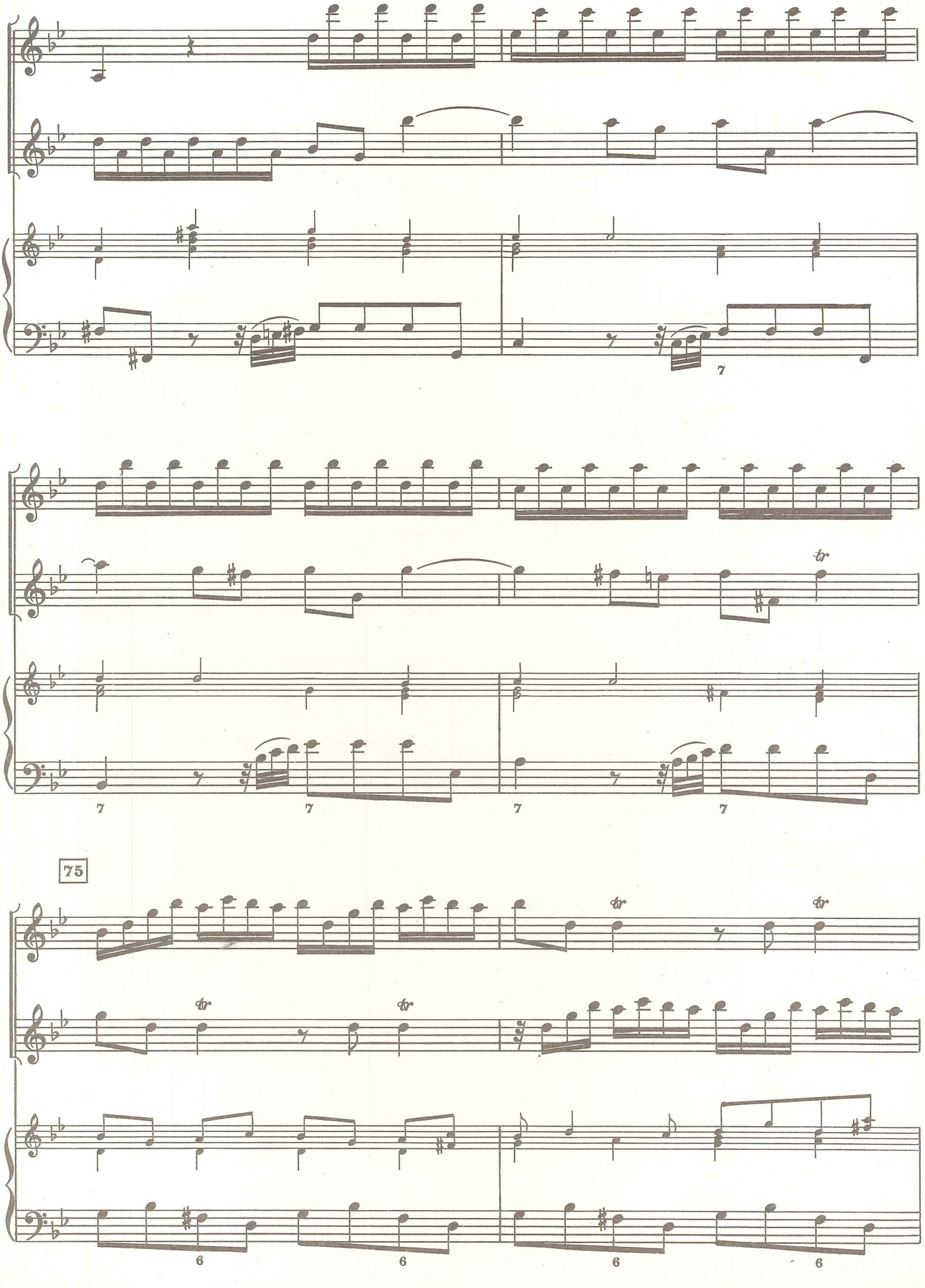


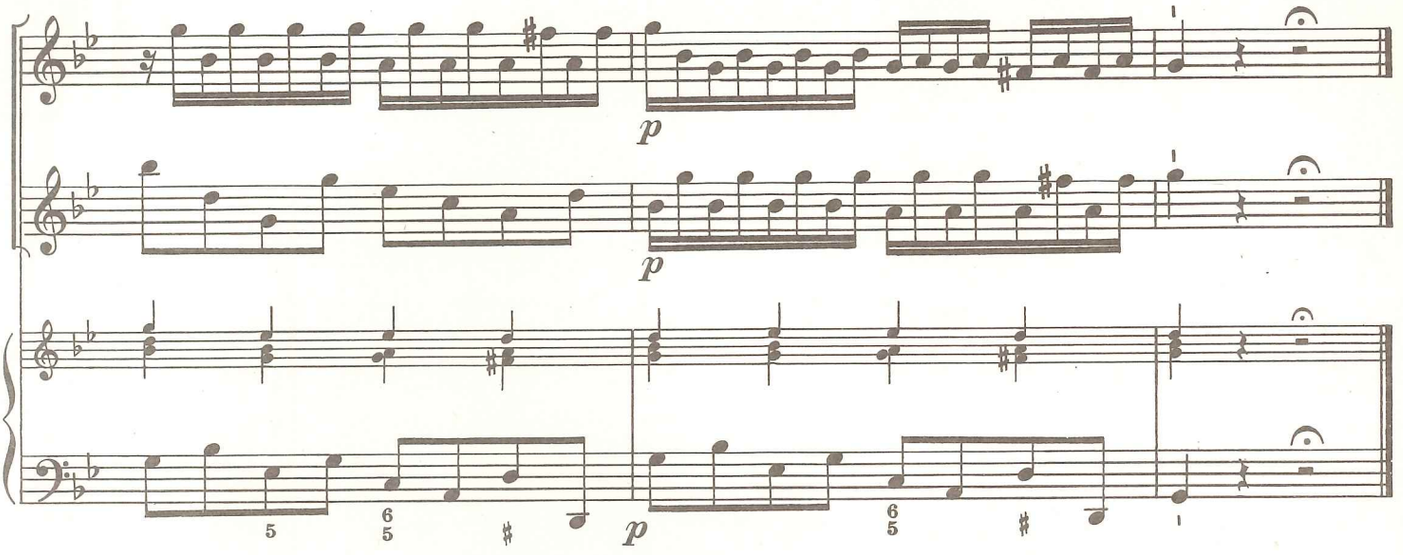

55
tr
tr

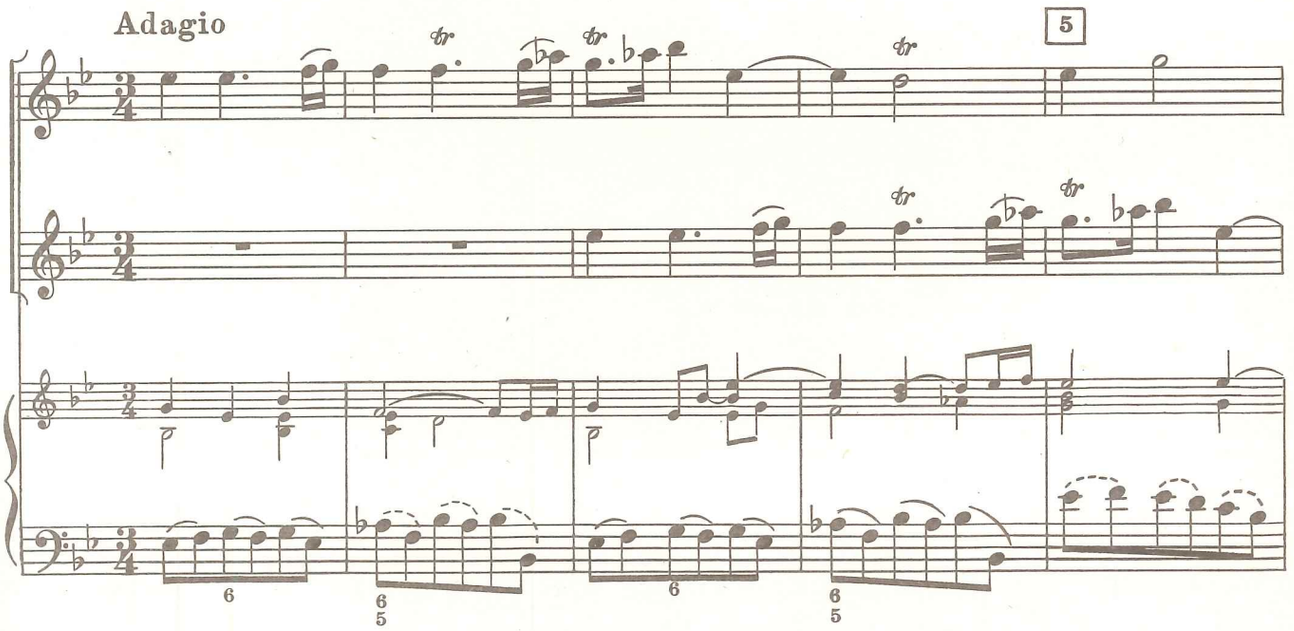

tr
tr

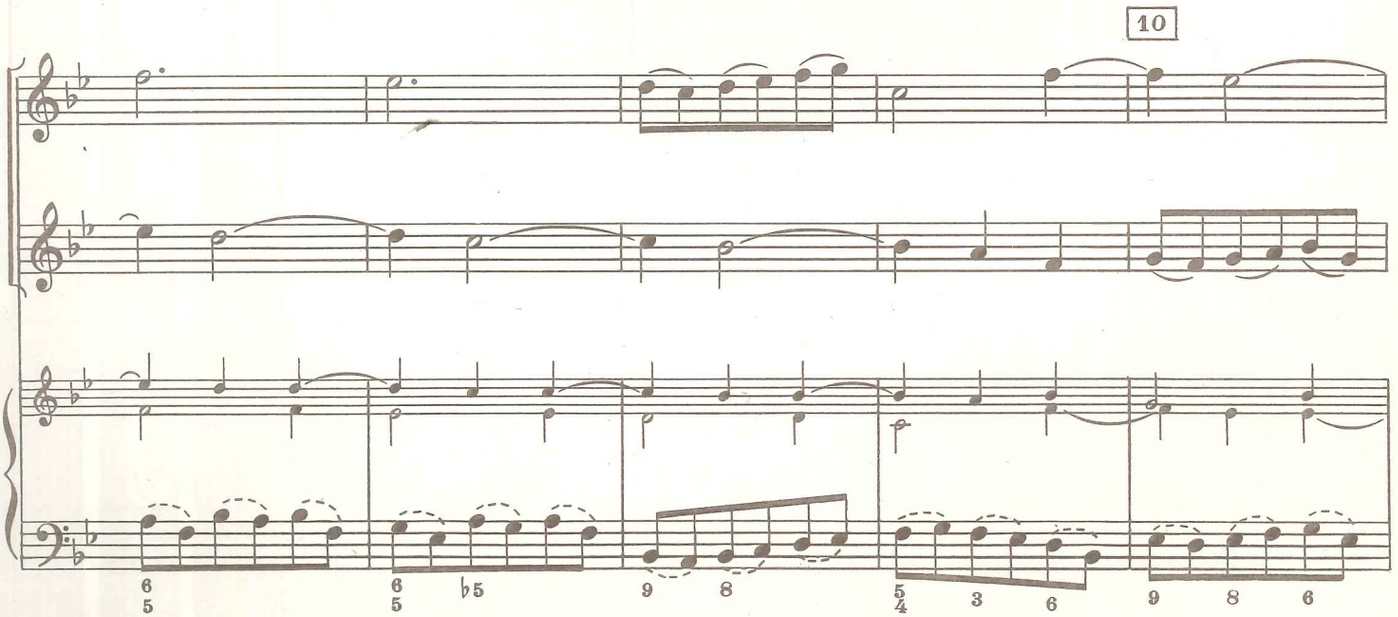

60
[f]
f
[f]
5
4
3
4 ♭3
4
3

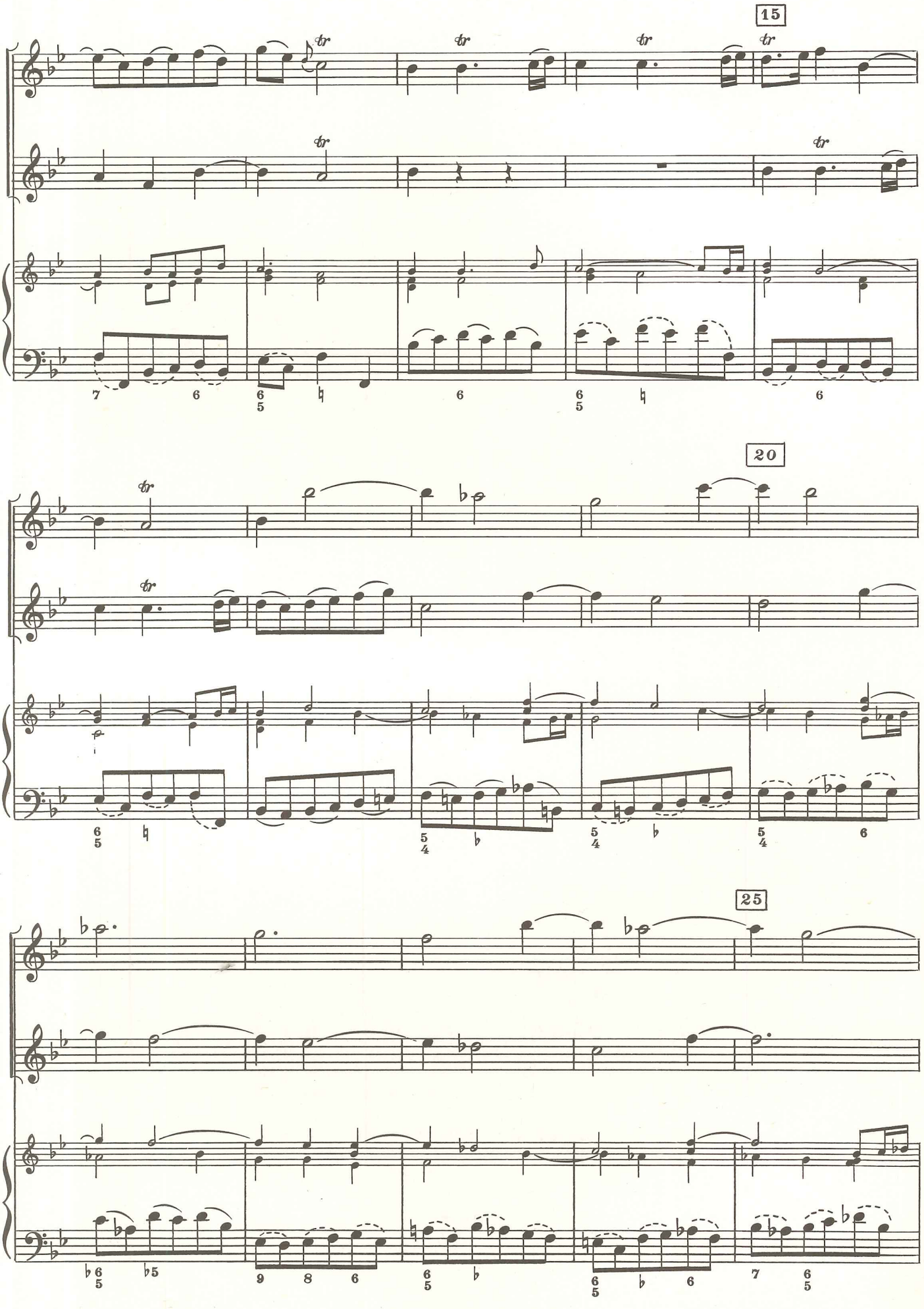

65
4 3
6 5
9 6
6 5
9 6
6 2
70
6 2
6 2

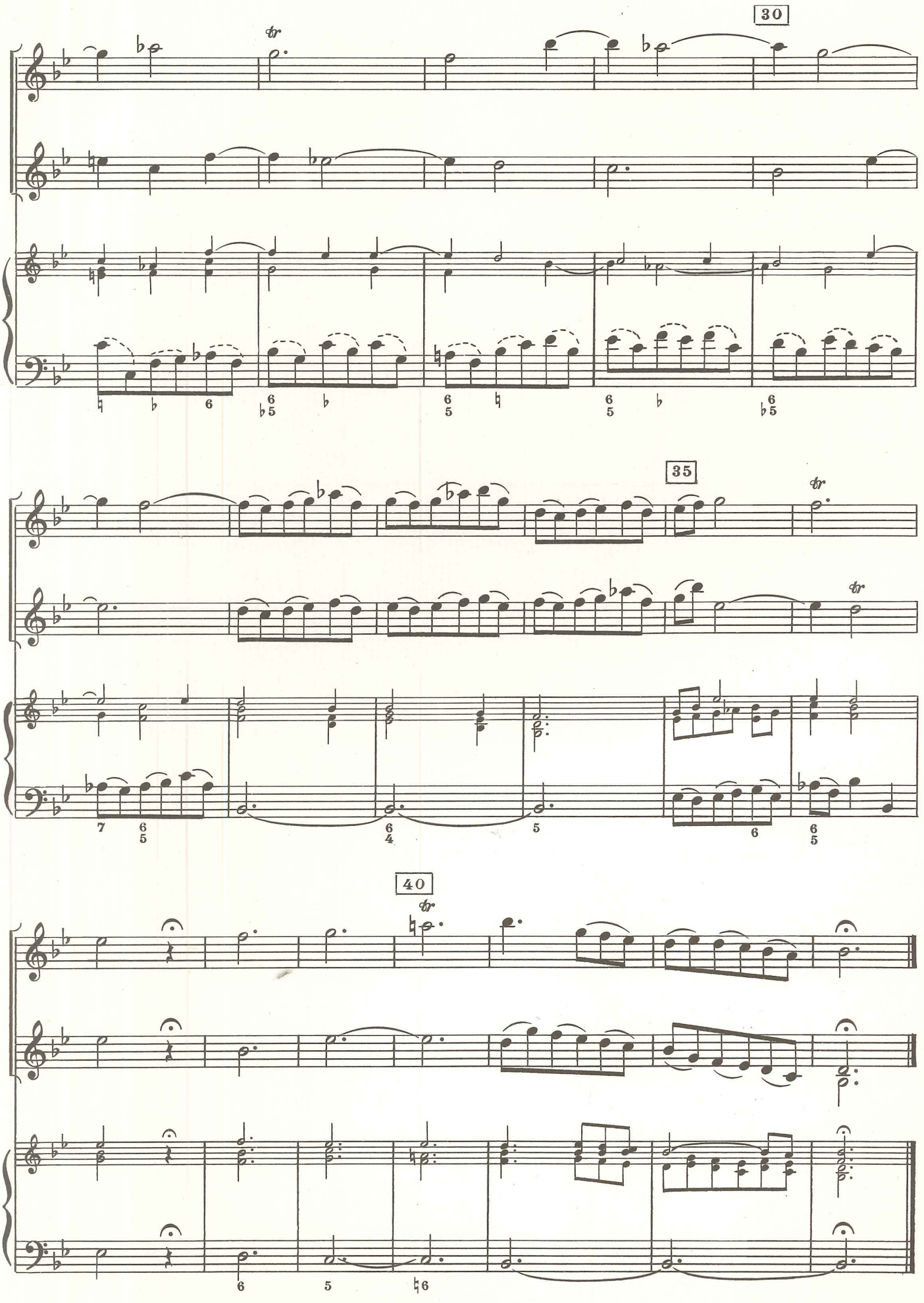

7
7
7
7
7
75
6
6
6
6

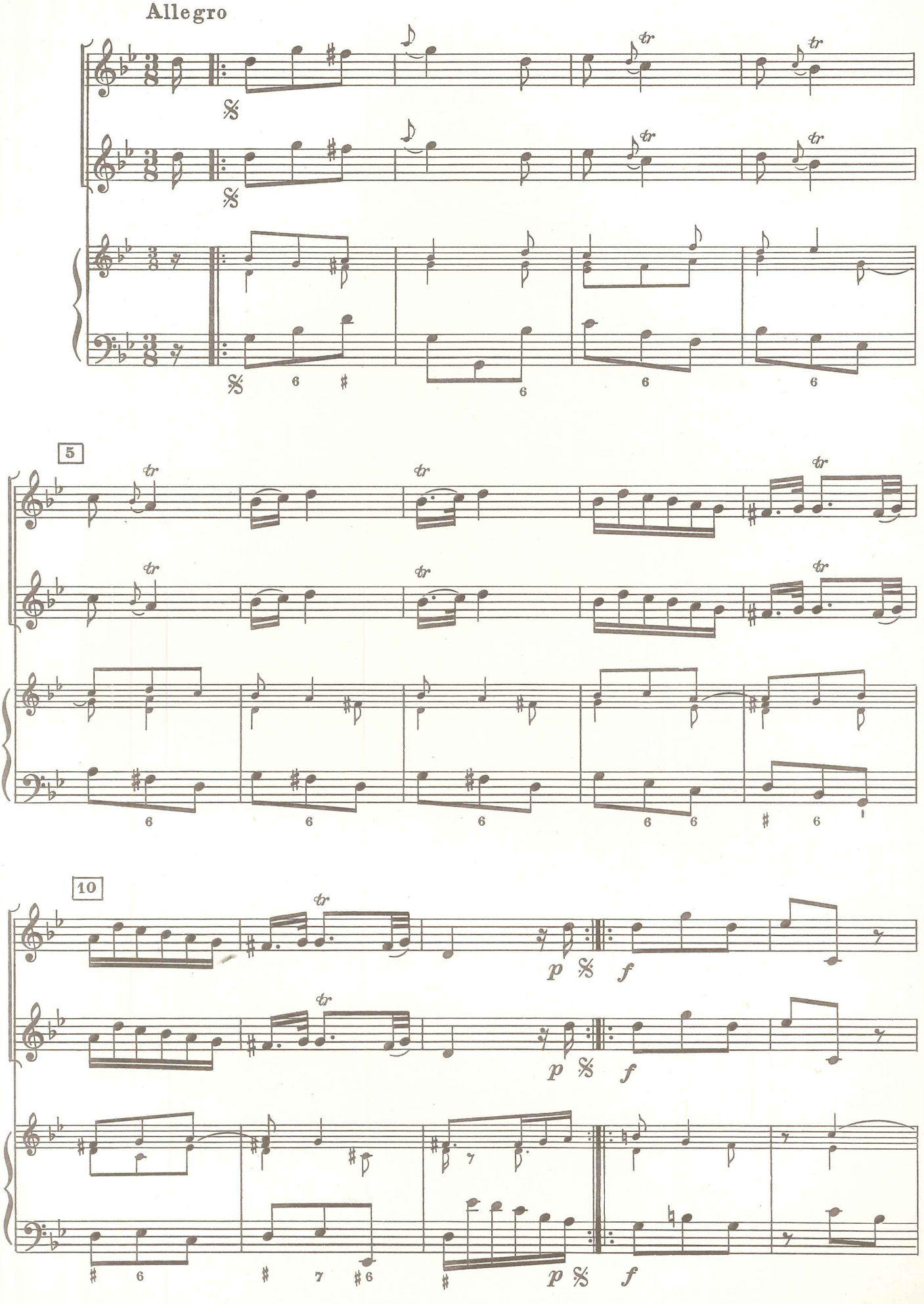

p
p
p

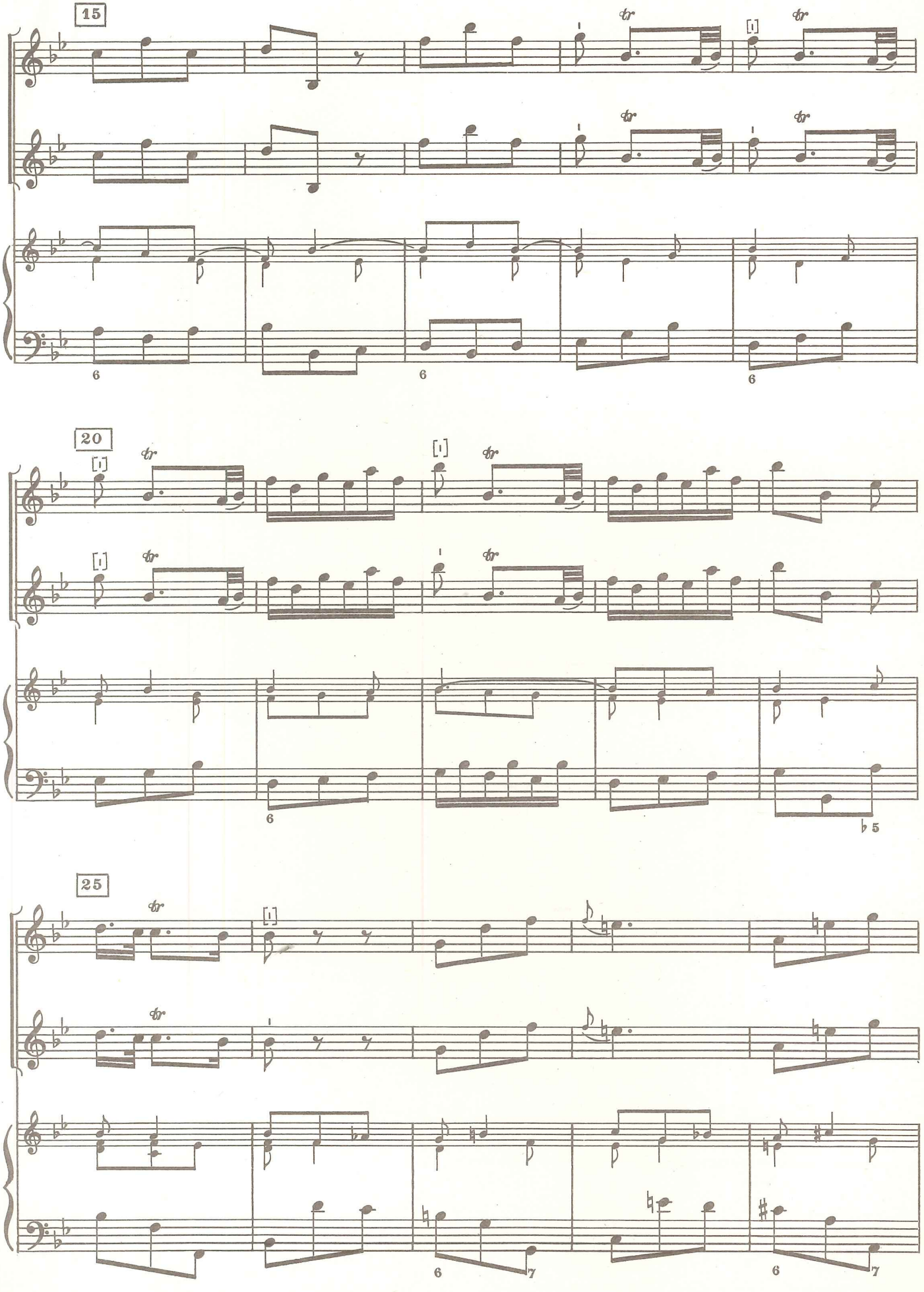

Adagio
5

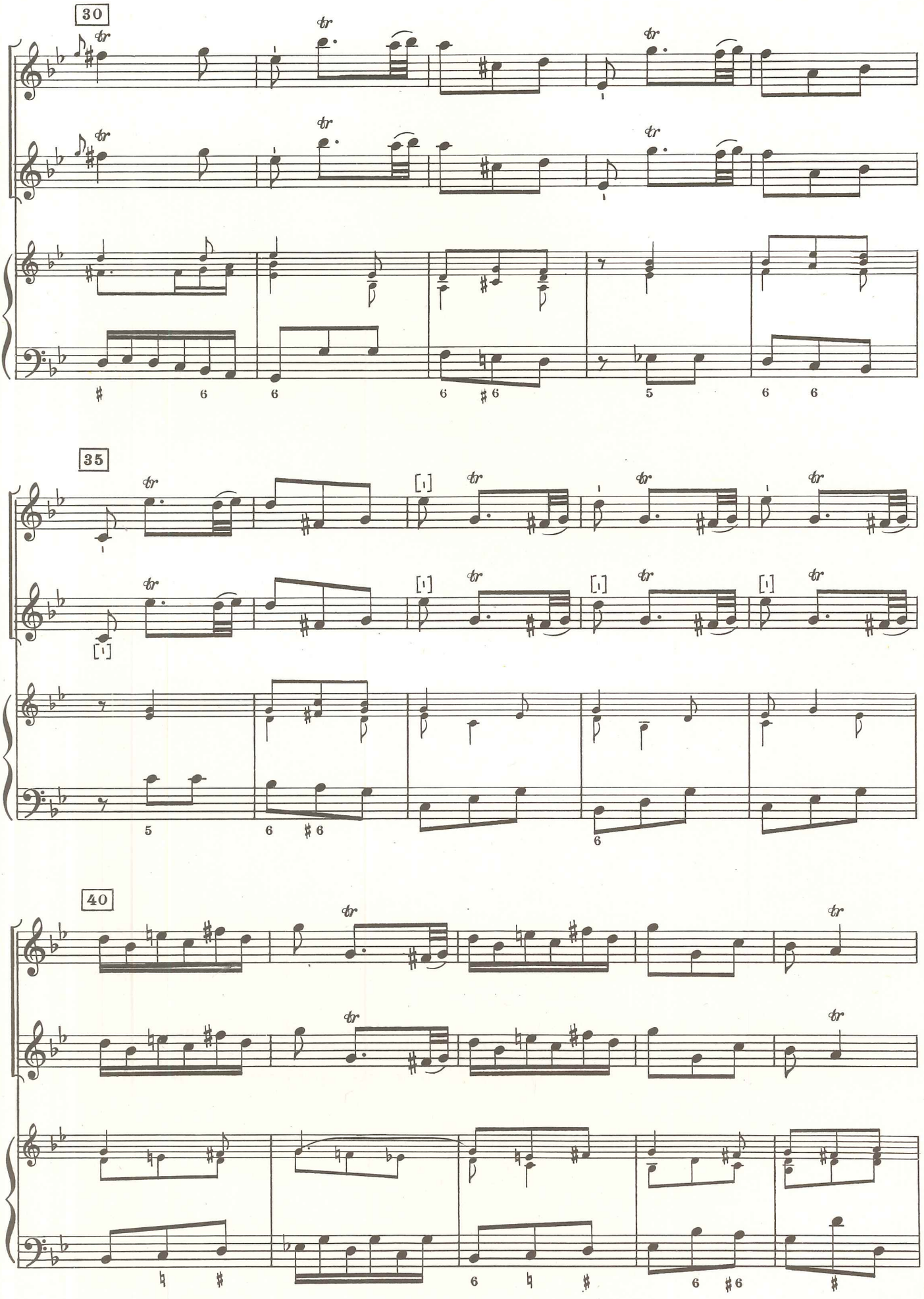

10

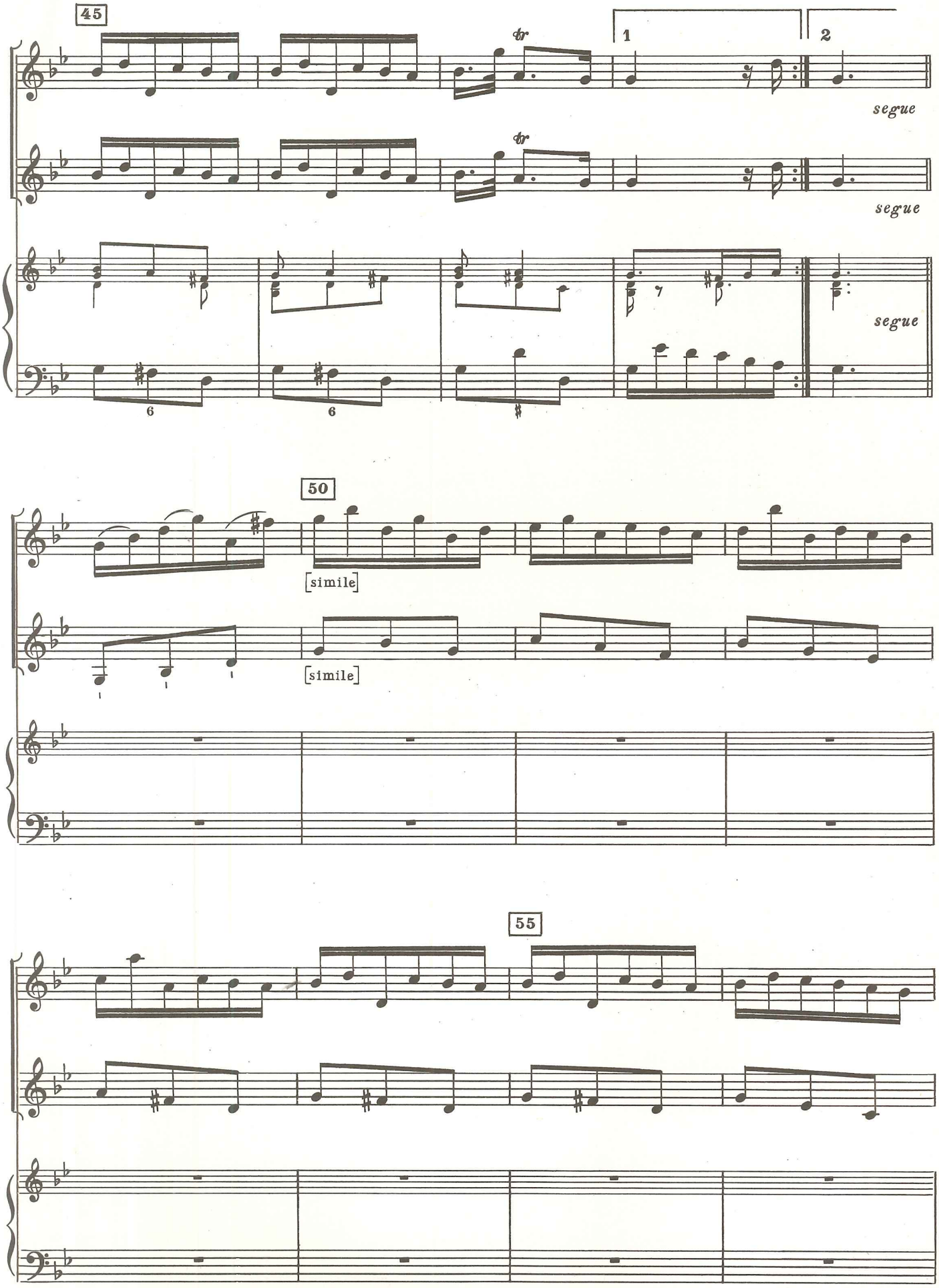

15
20
25

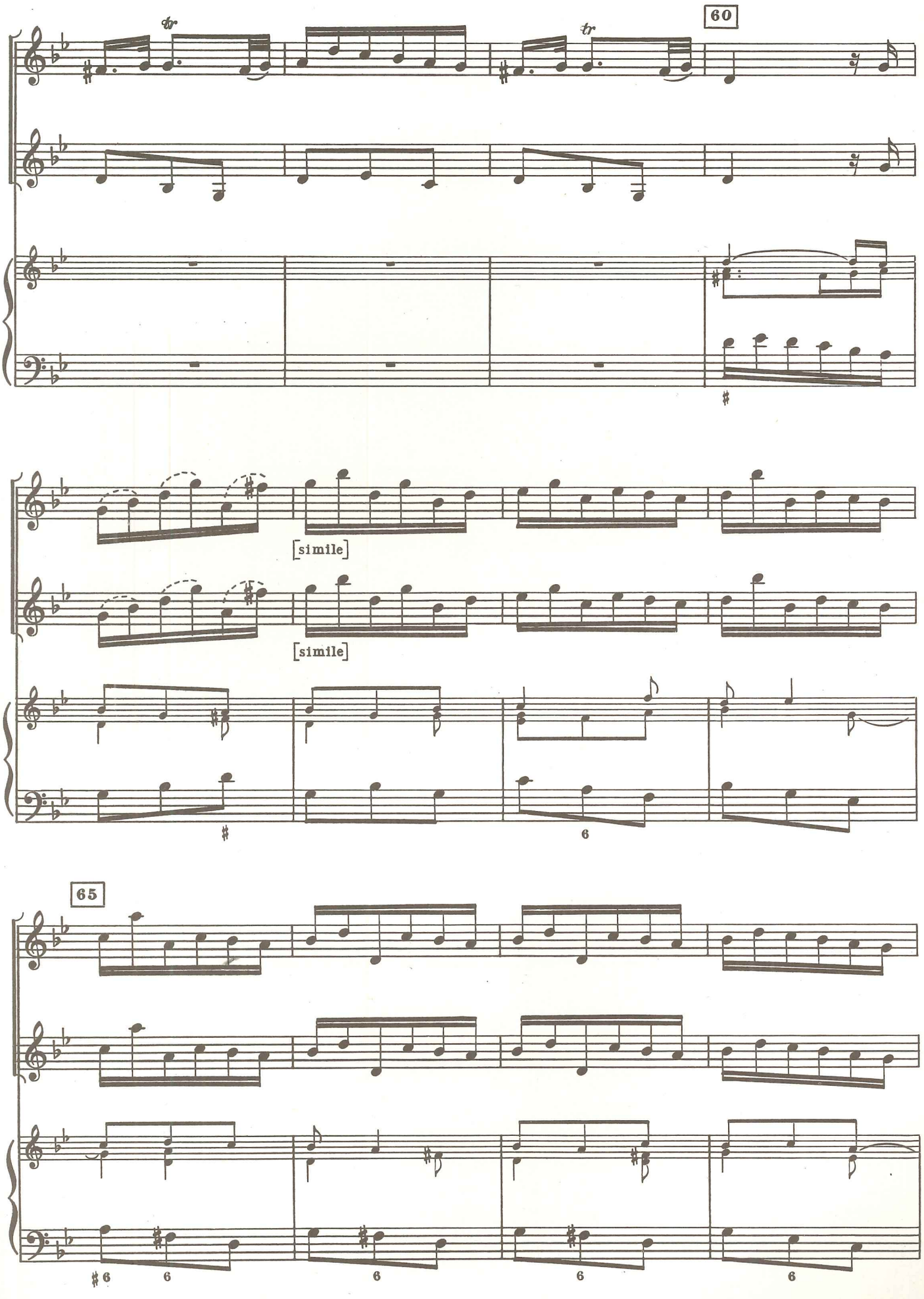

30
35
40

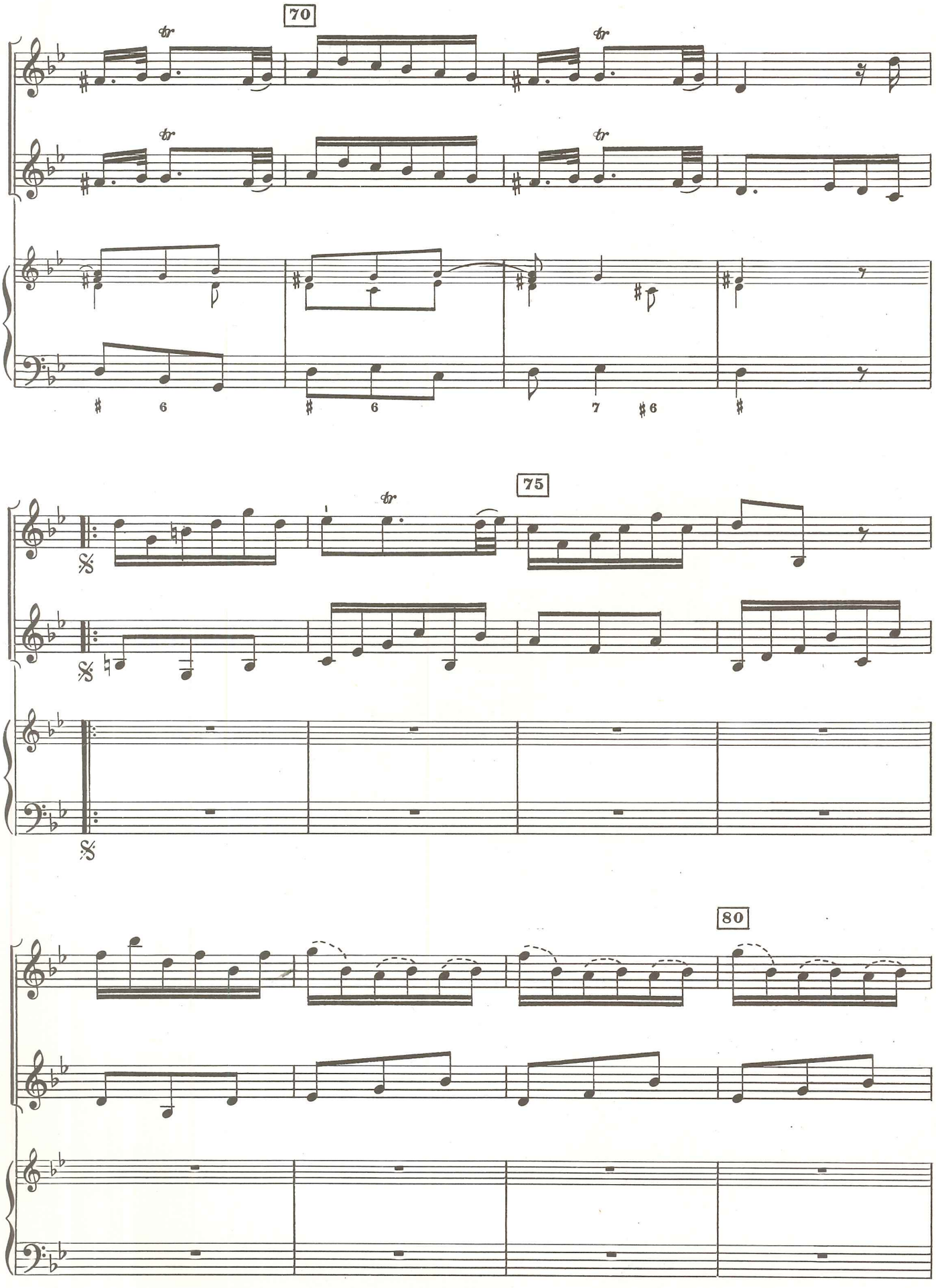

Allegro
5
10
p
f

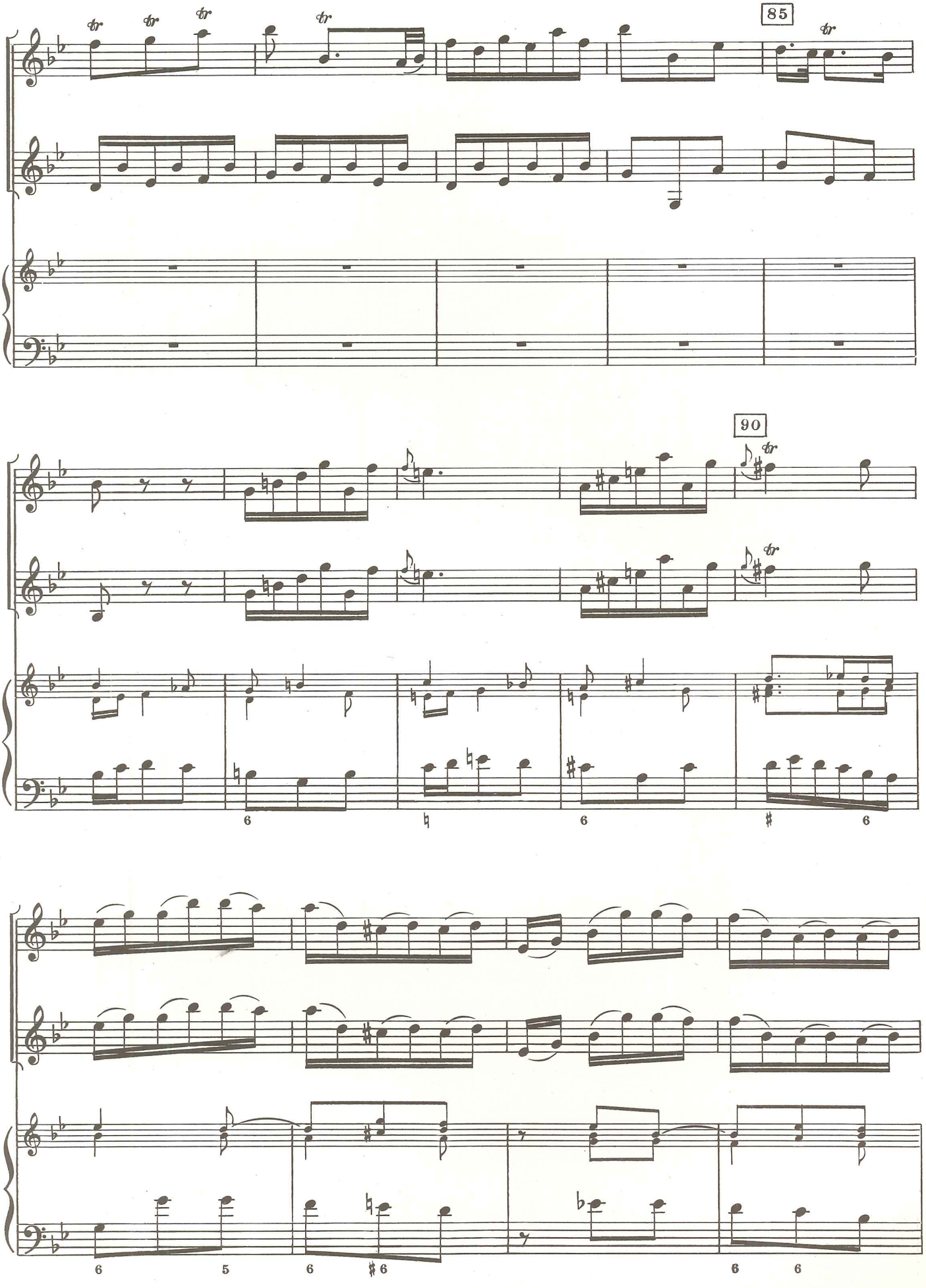

15
20
25

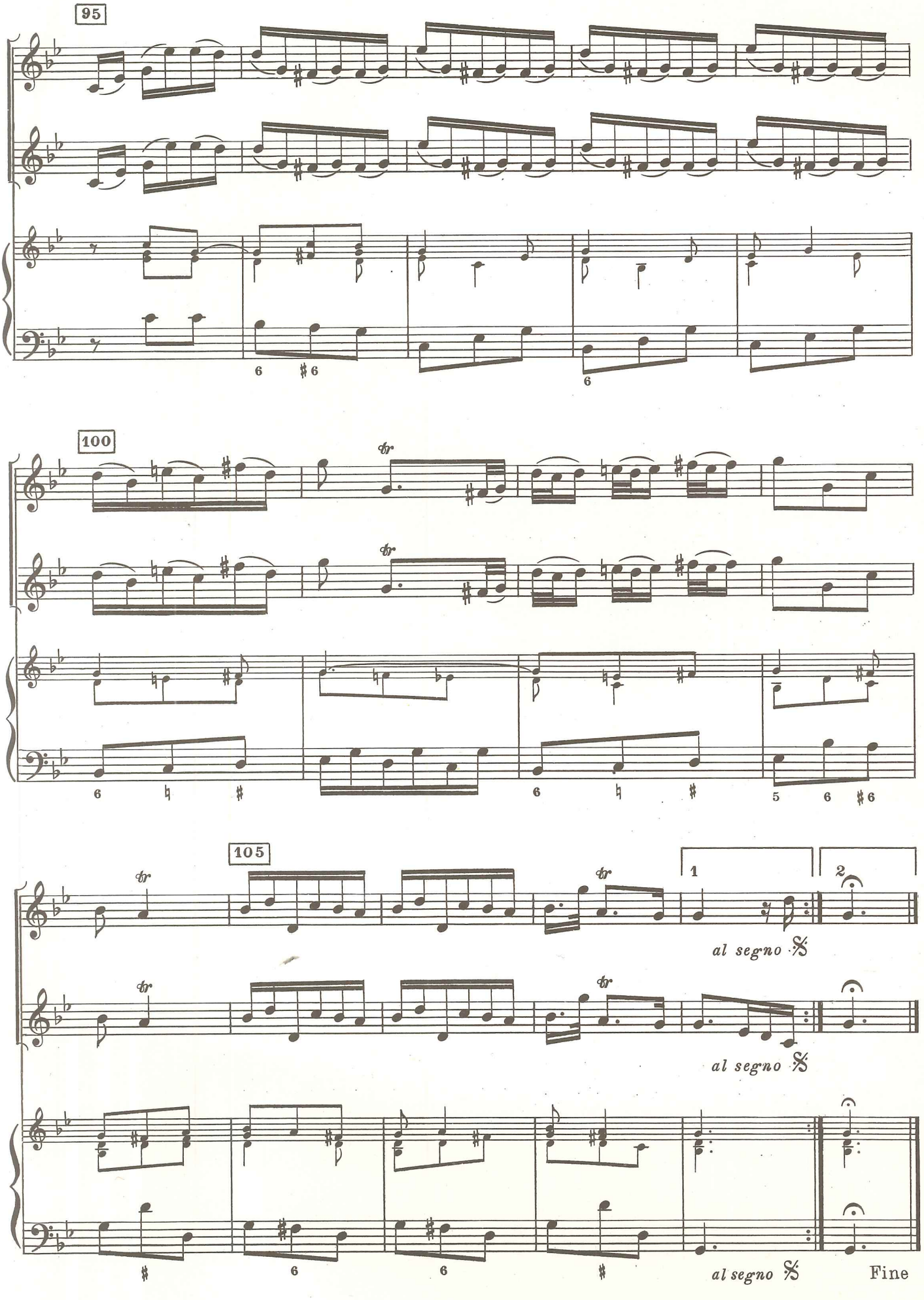

30
35
40


45
1
2
segue
segue
segue
50
[simile]
[simile]
55

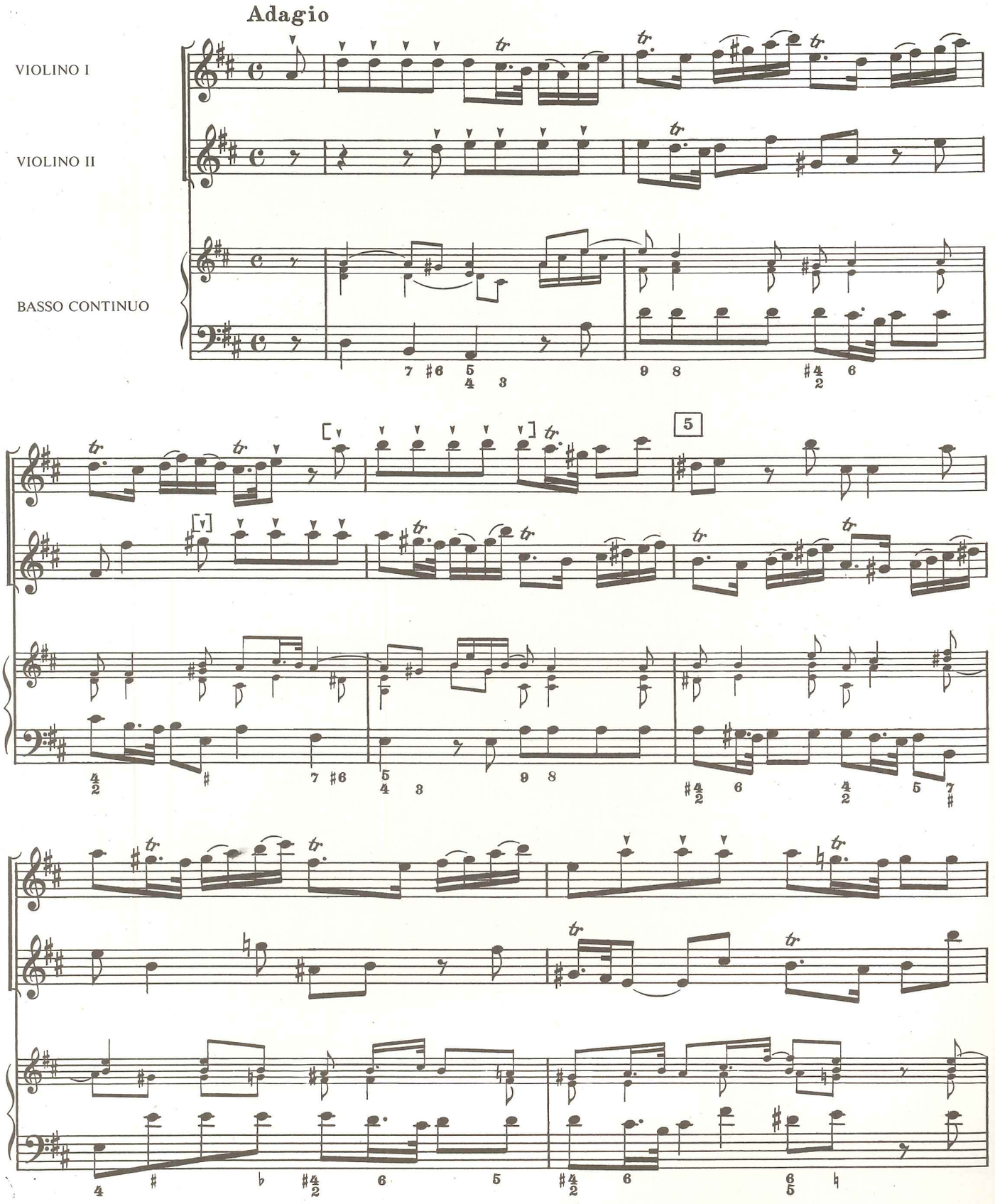

60
tr
tr
[simile]
[simile]
65

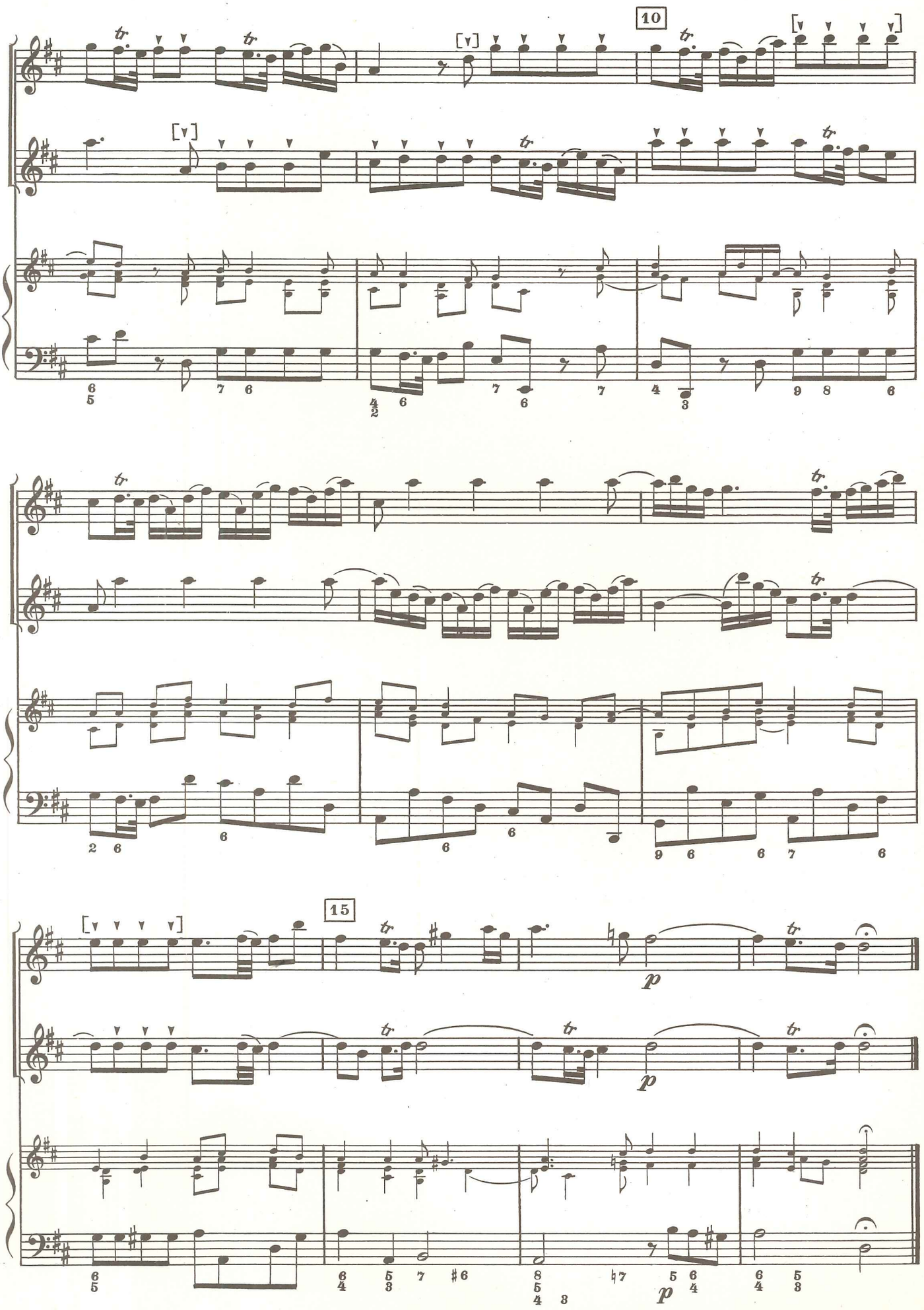

70
tr
tr
tr
tr
6
6
7
6
75
tr
80

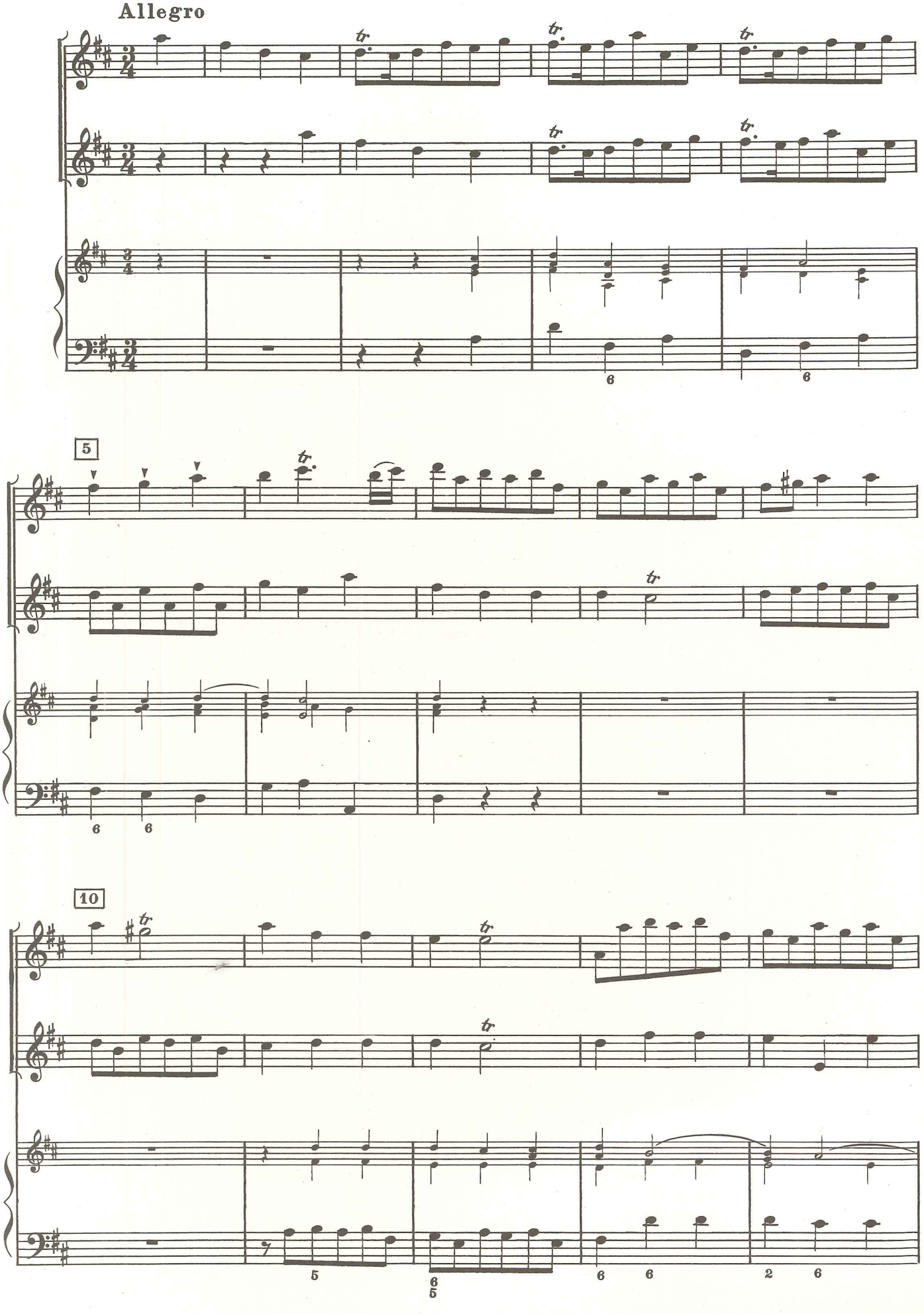

85
90

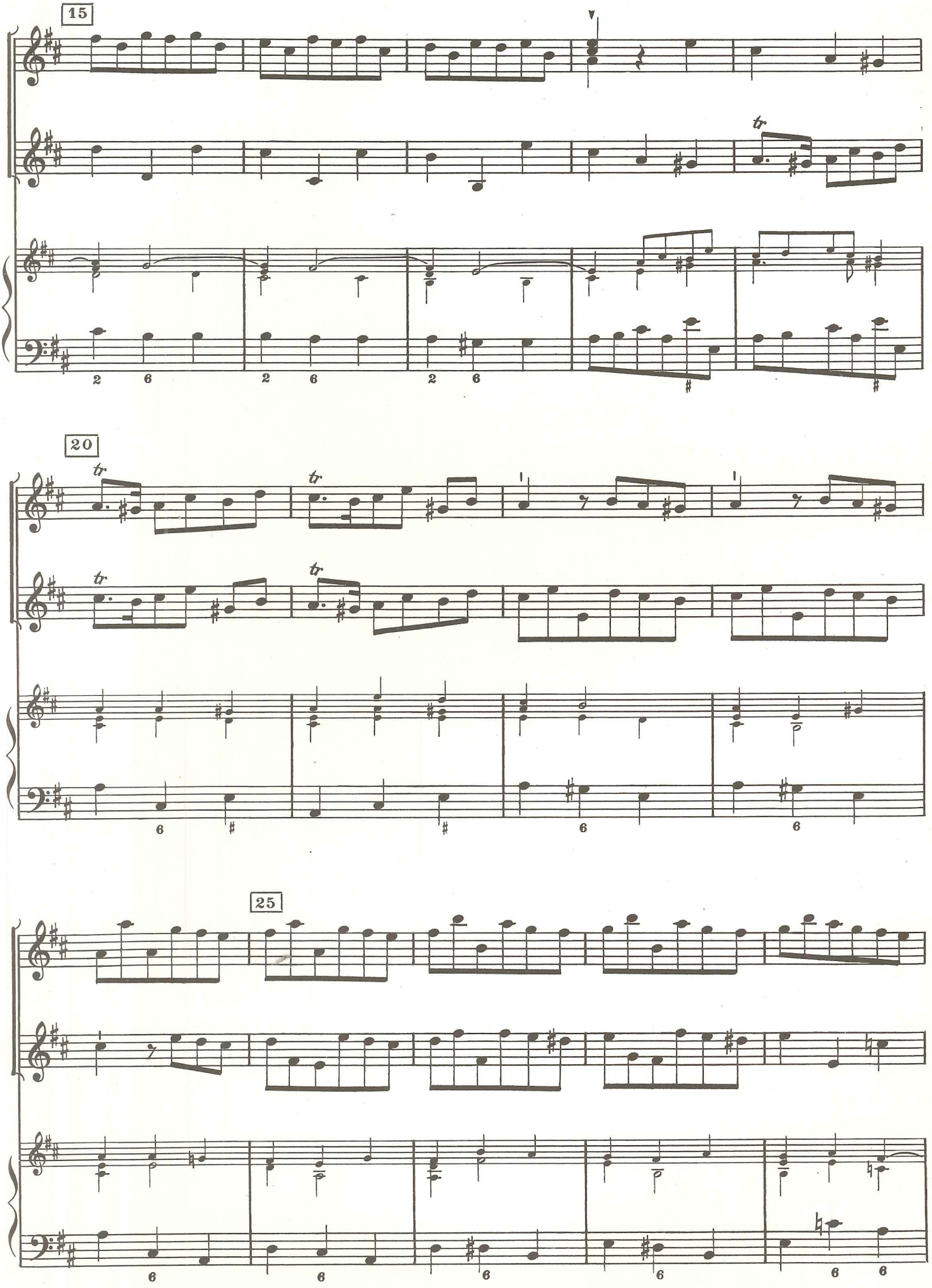

95
100
105
1
2
al segno
al segno
al segno
Fine

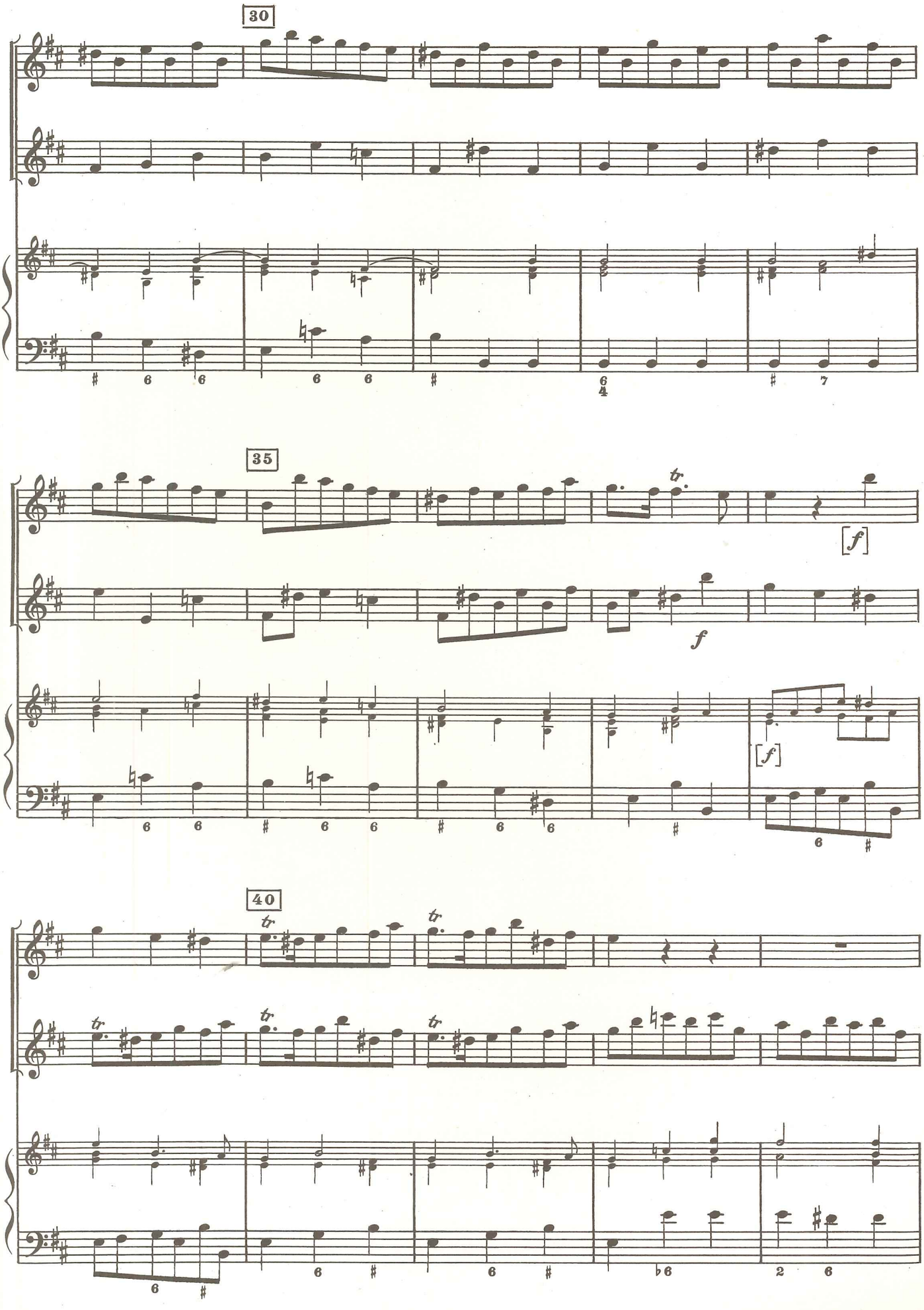
CONCERTO IV

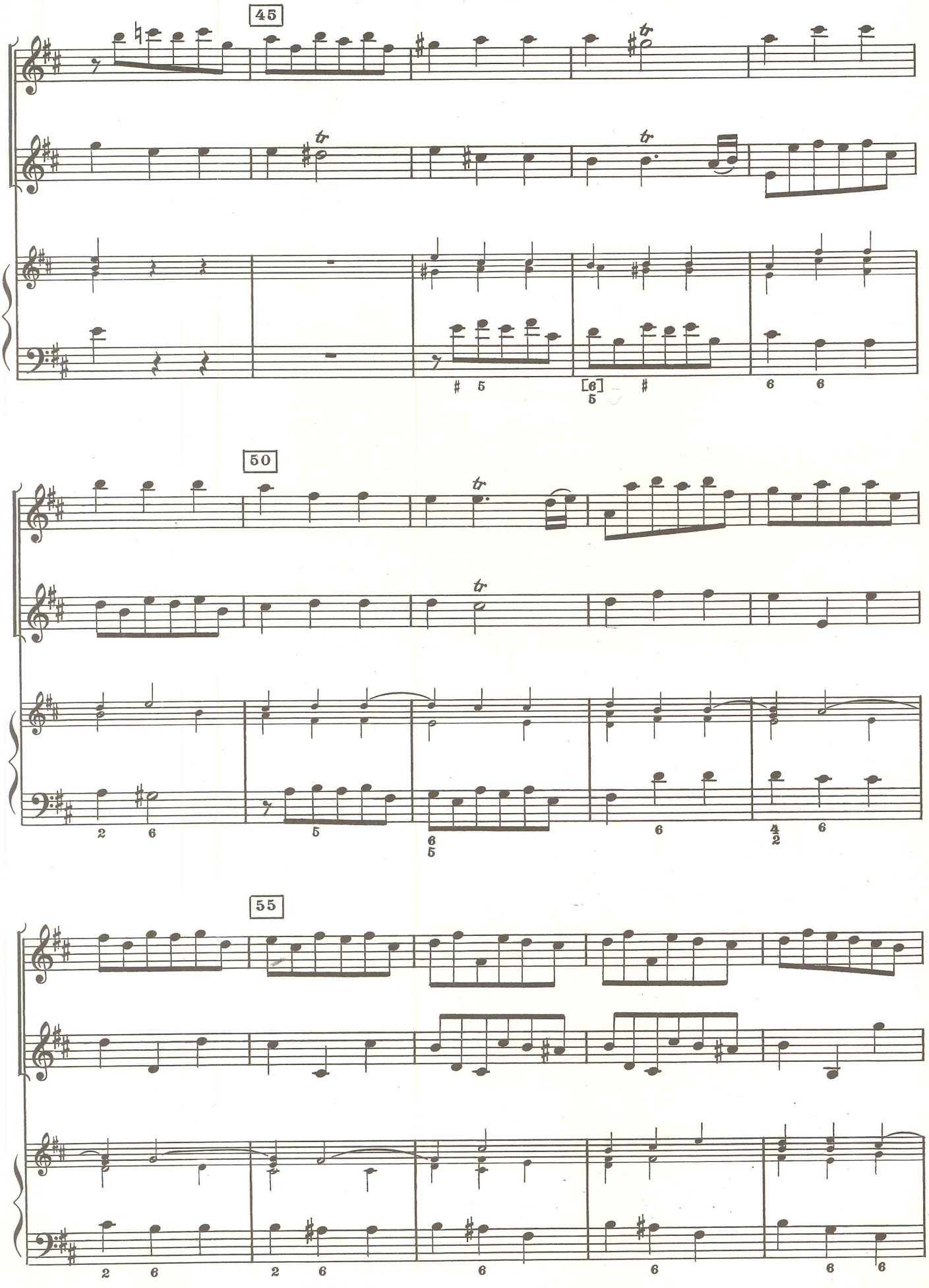


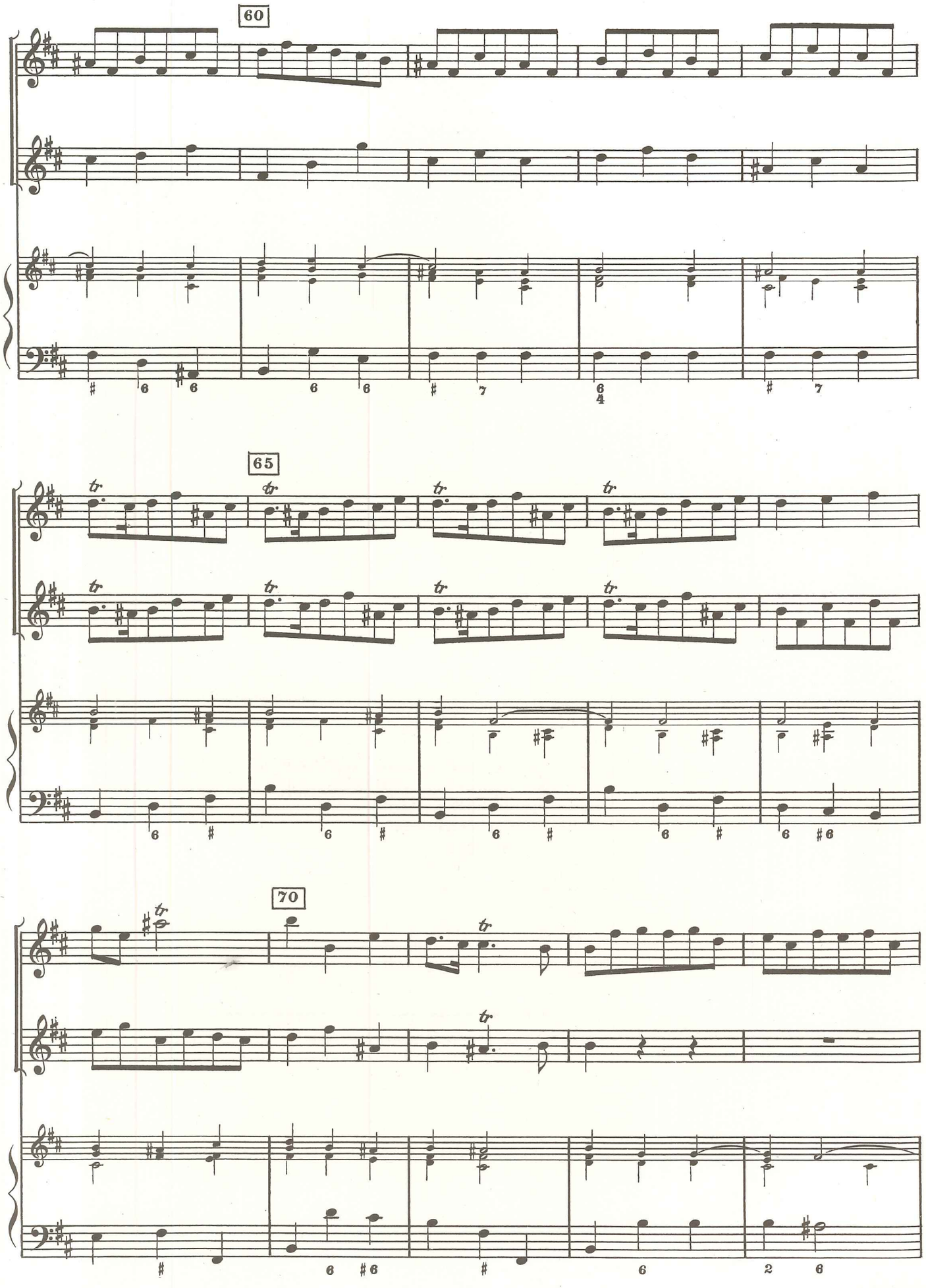

10
15
p
p
p

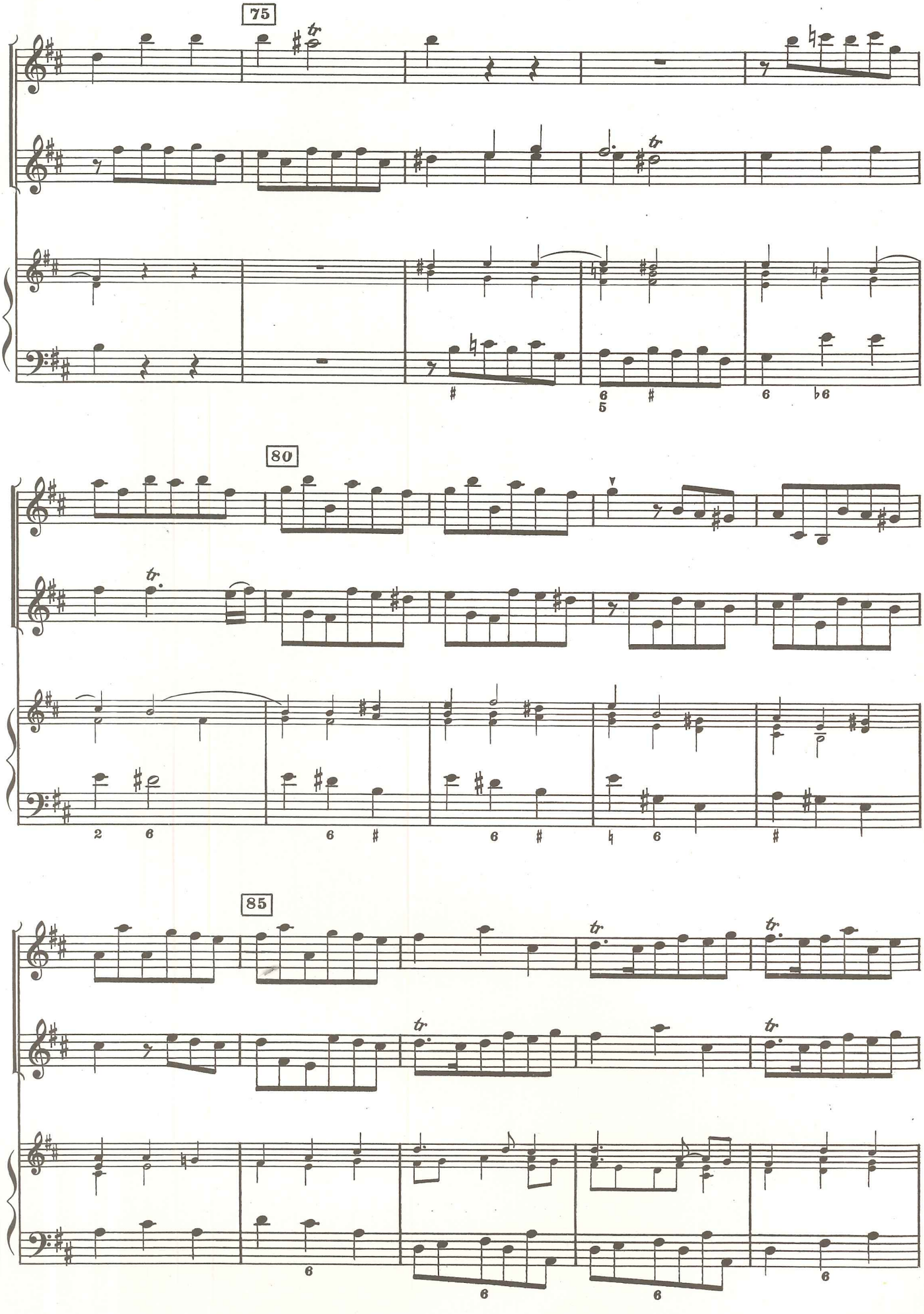

Allegro
5
10

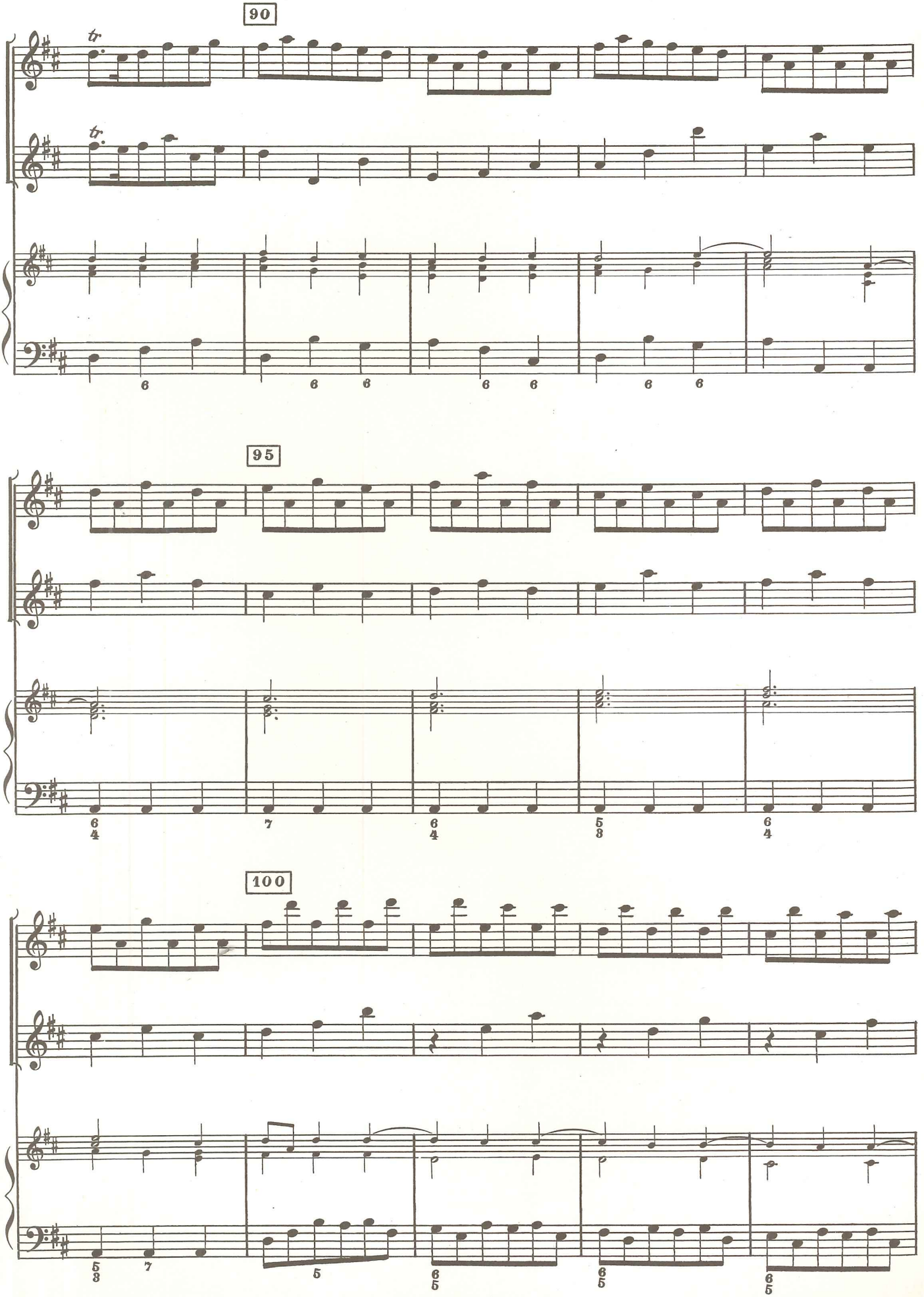

15
20
25

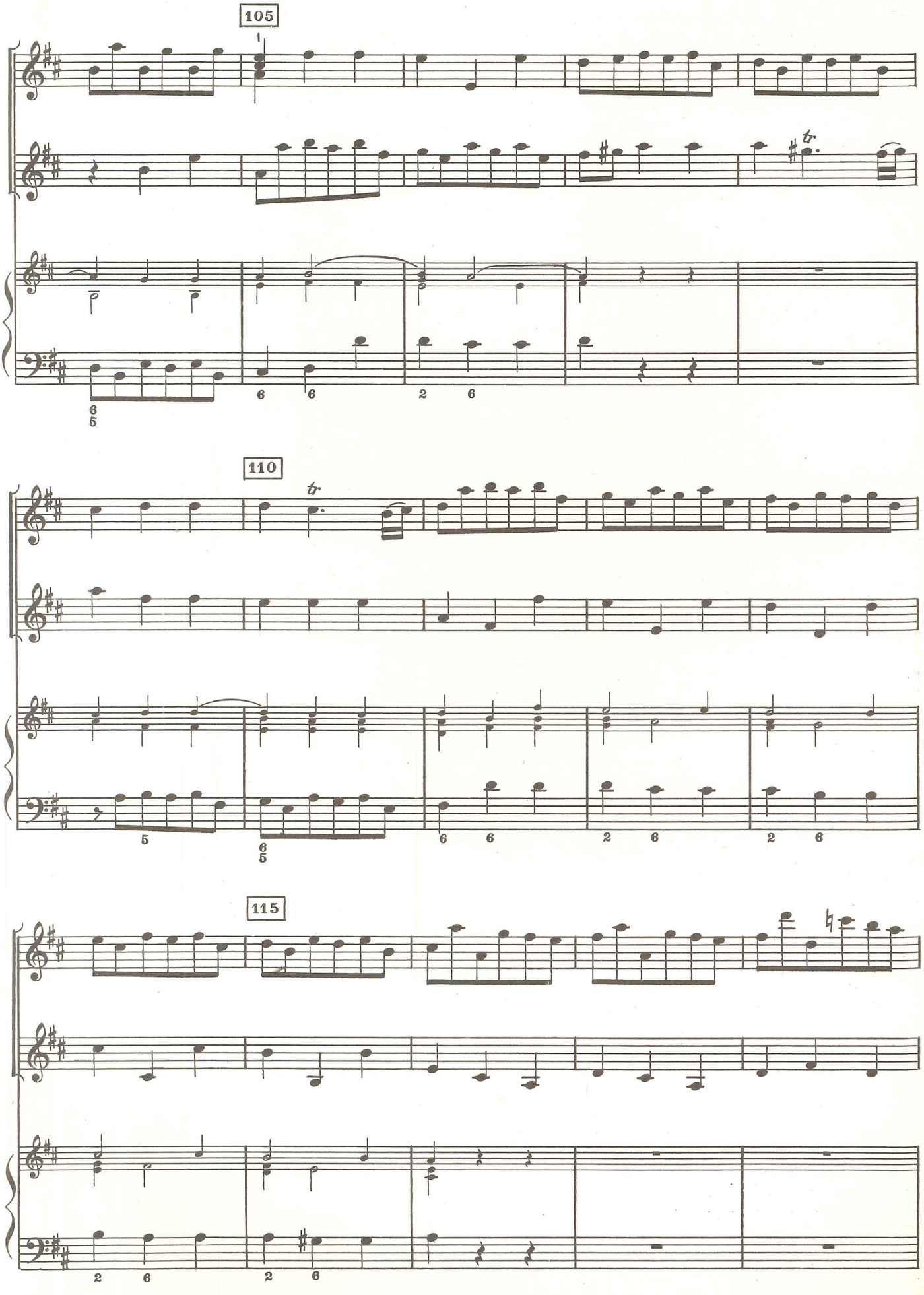

30
35
40
tr.
[f]
f

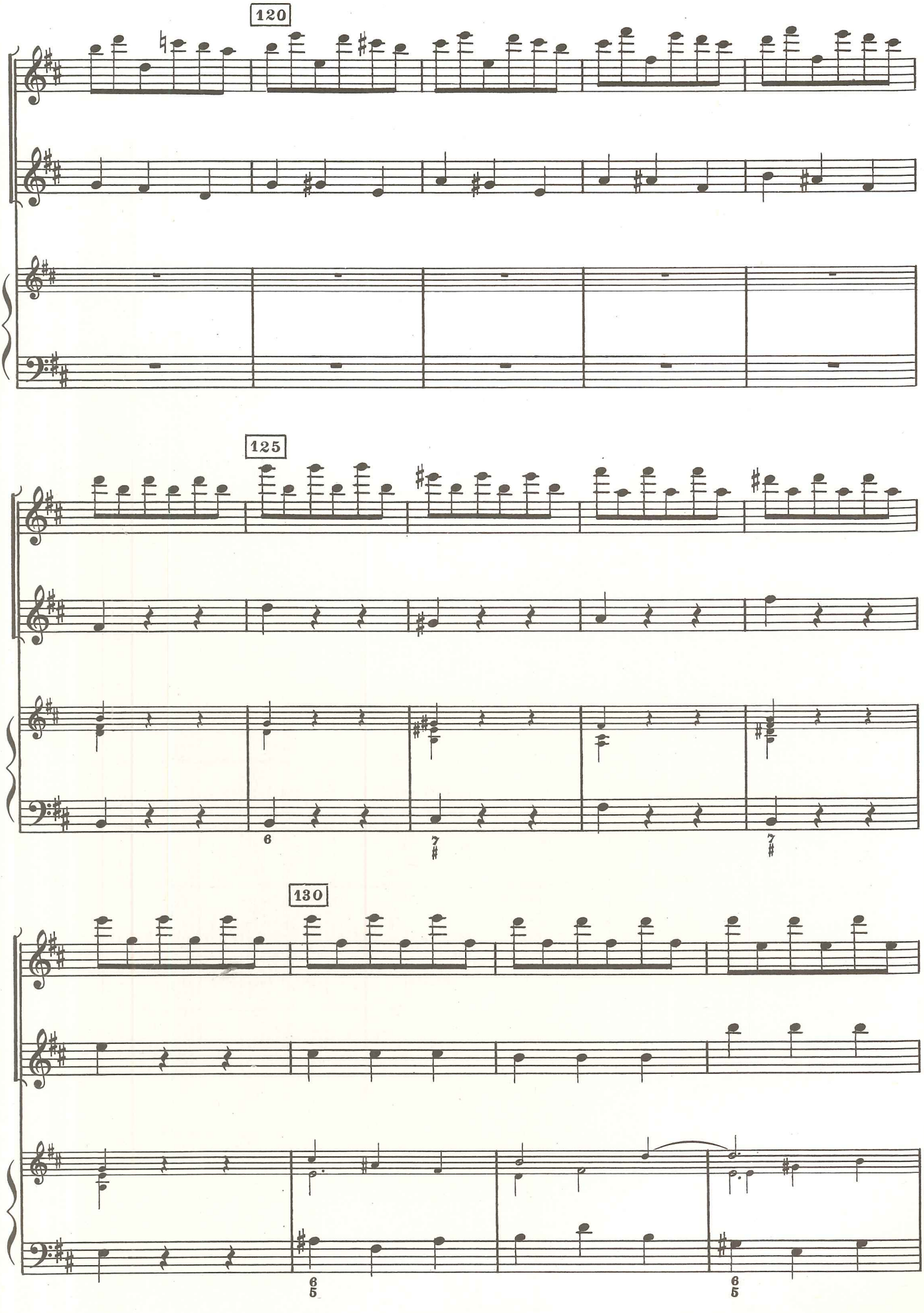

45
50
55

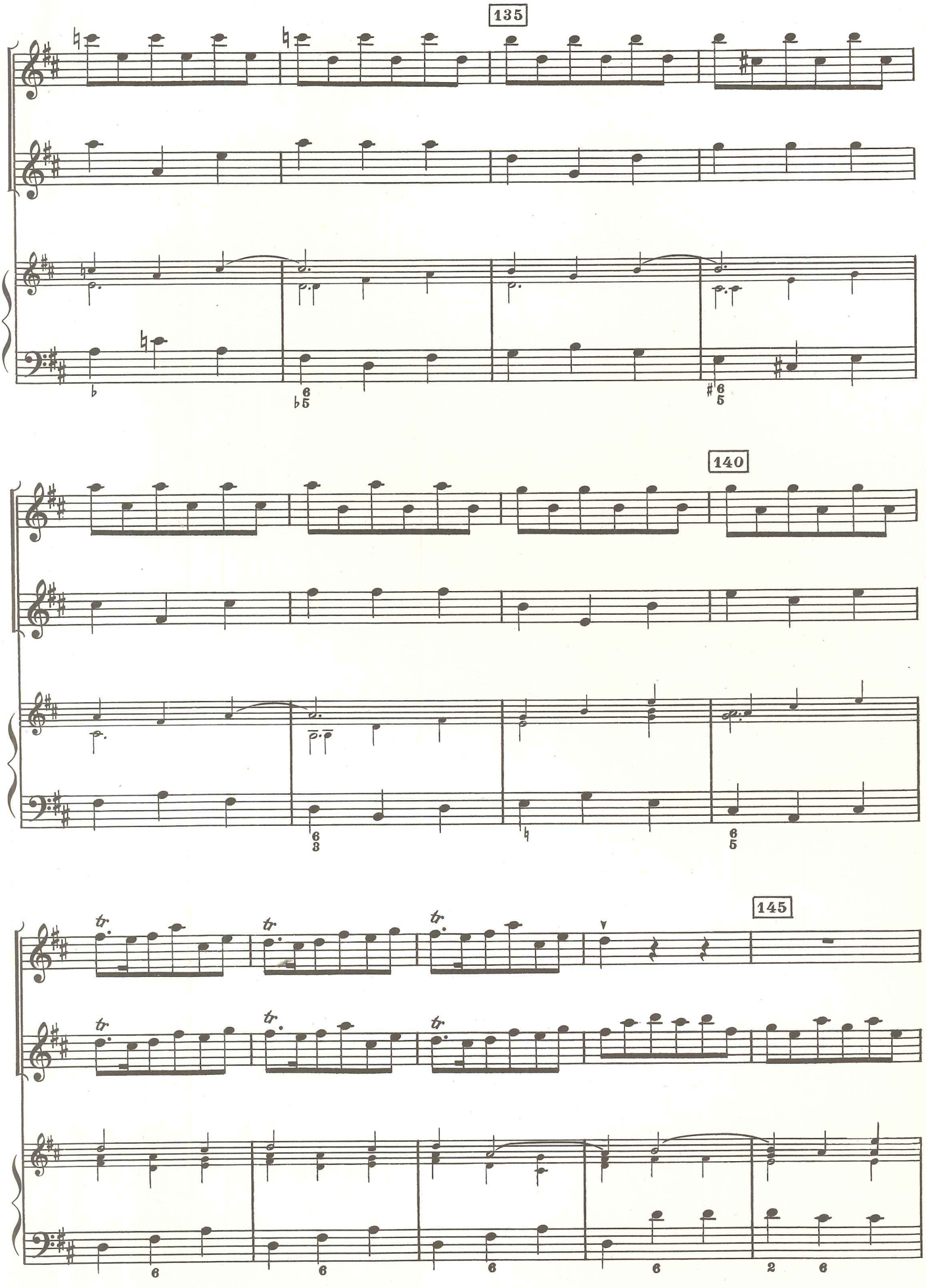

60
65
70

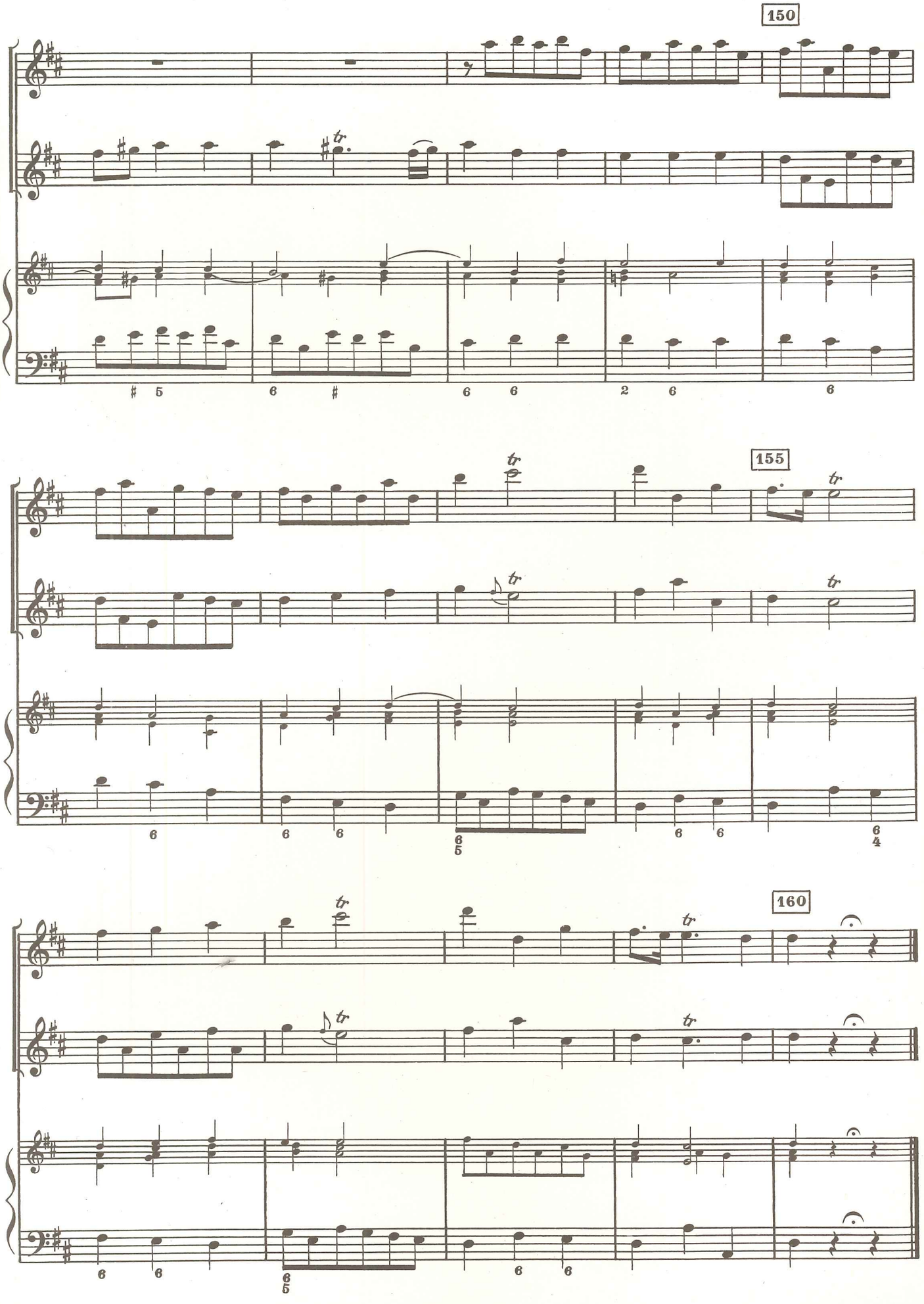

75
80
85

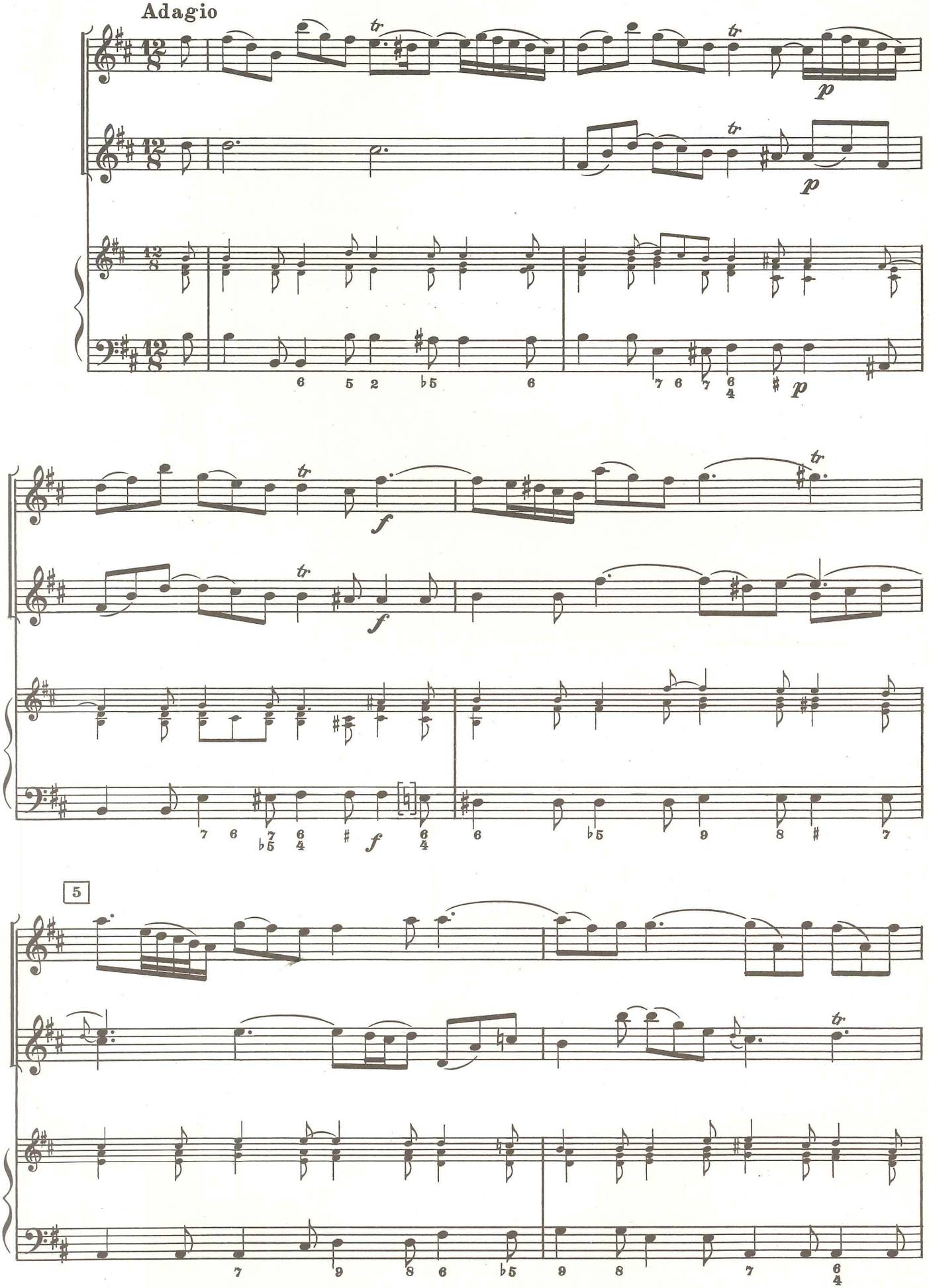

90
95
100

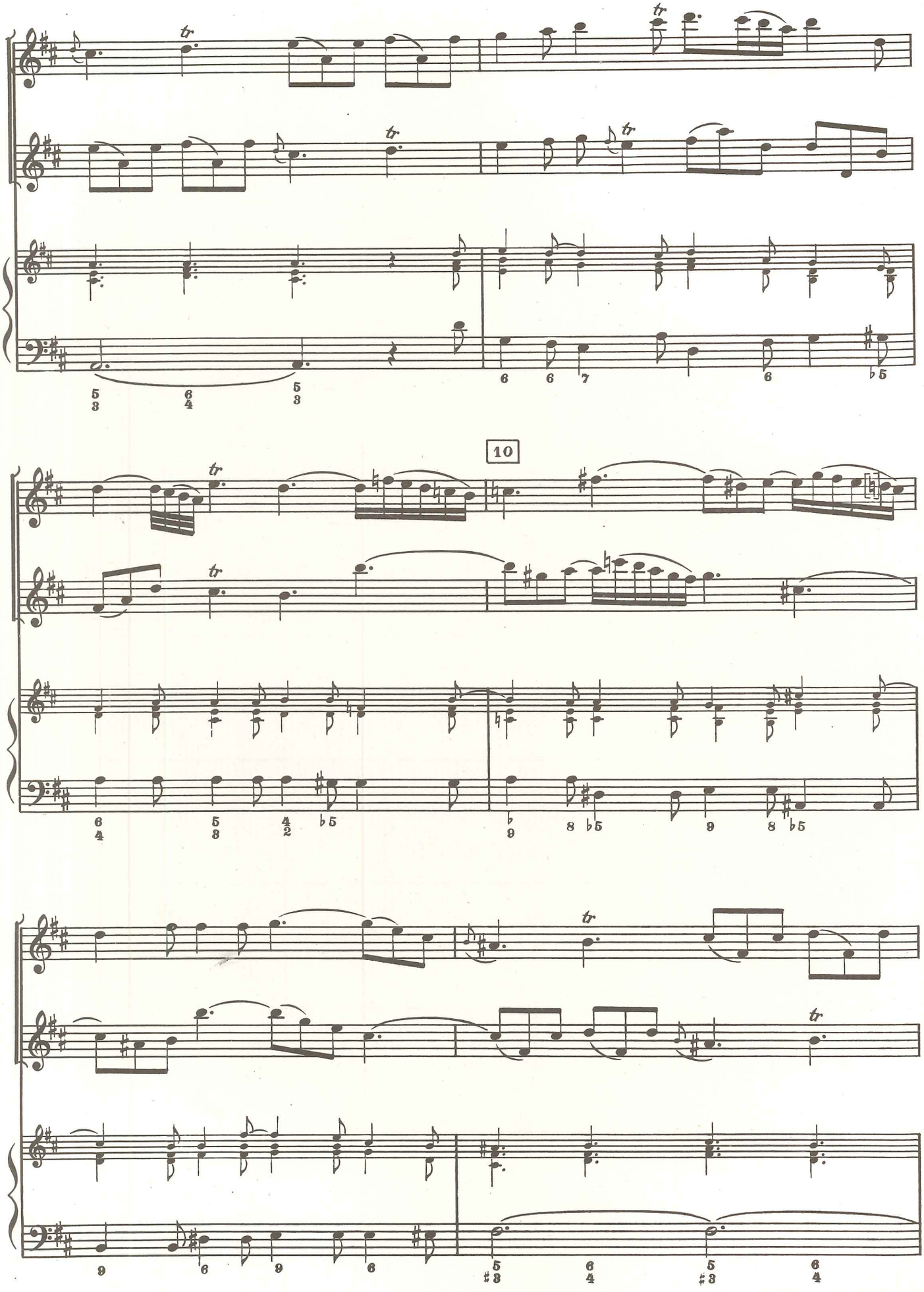

105
110
115

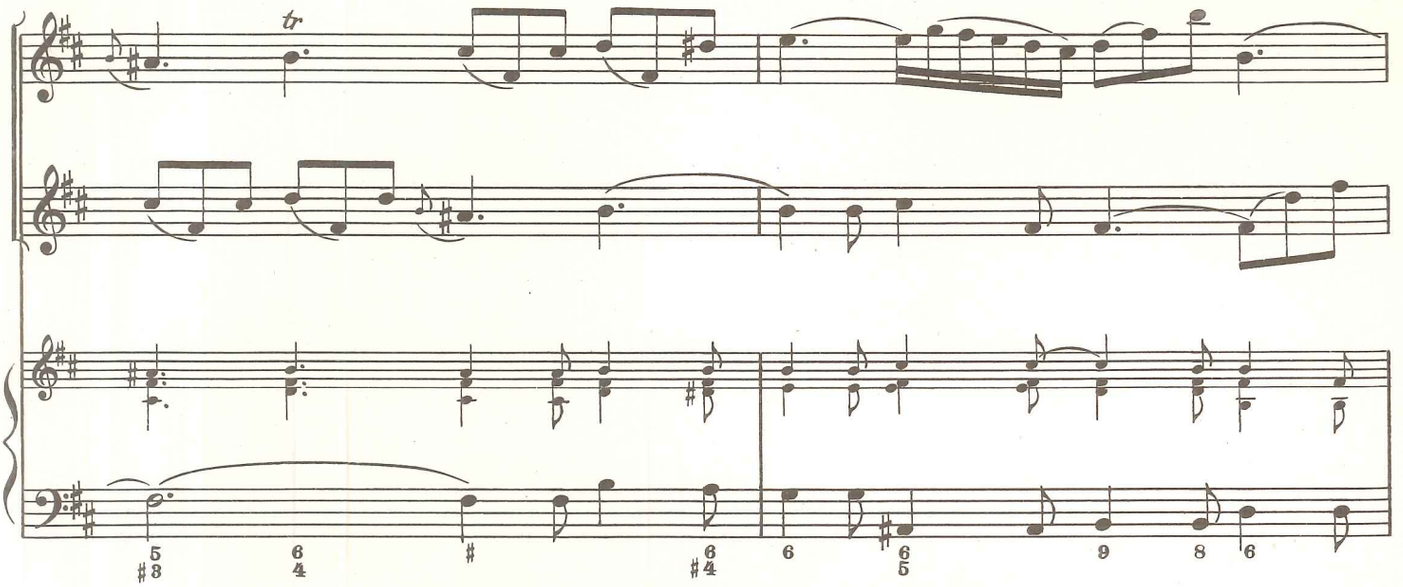

120
125
130

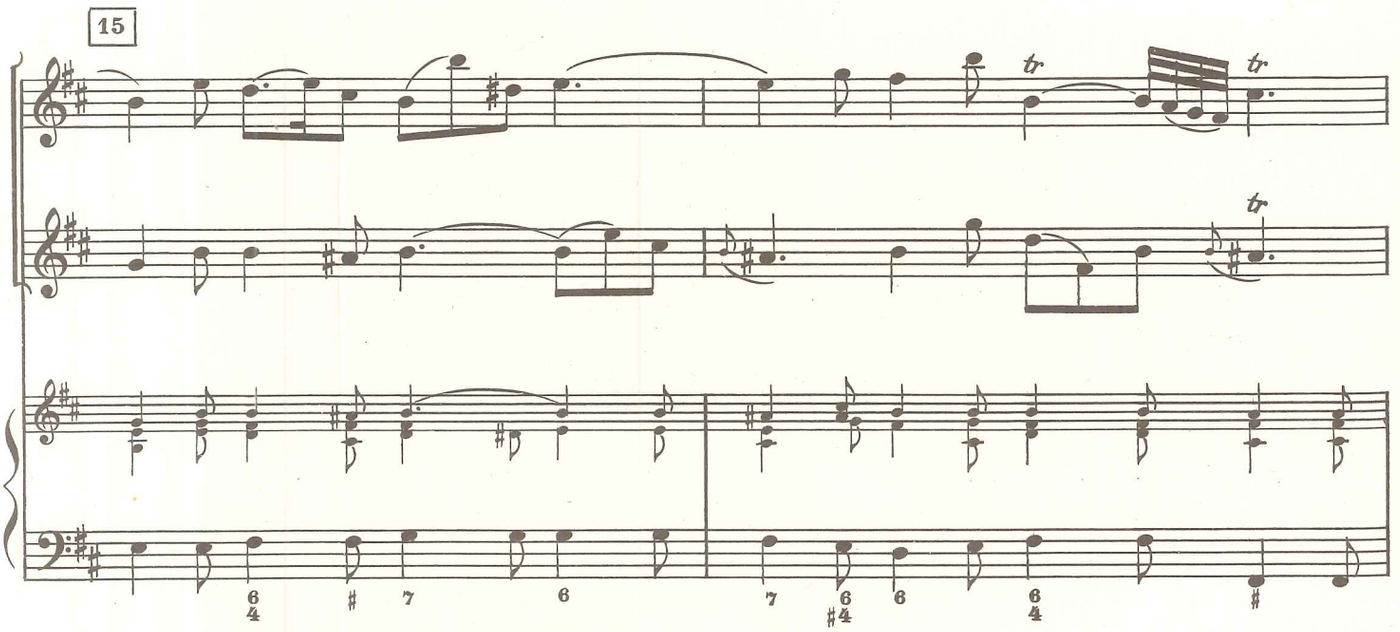

135
140
145

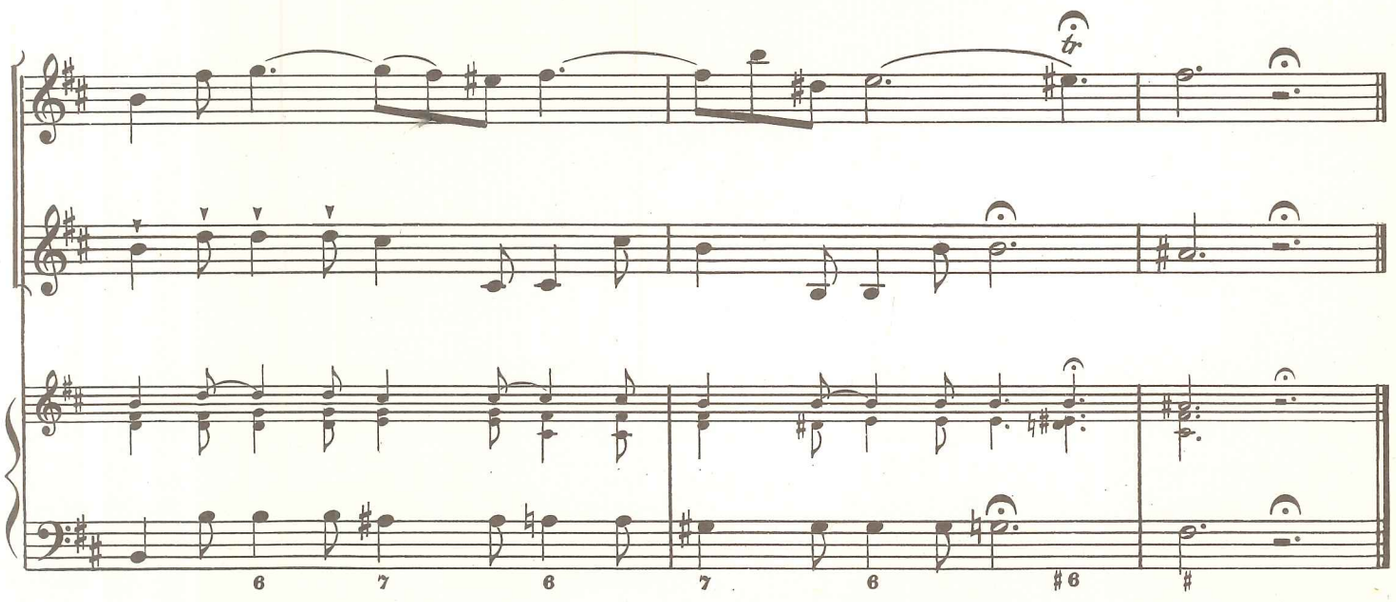

150
155
160

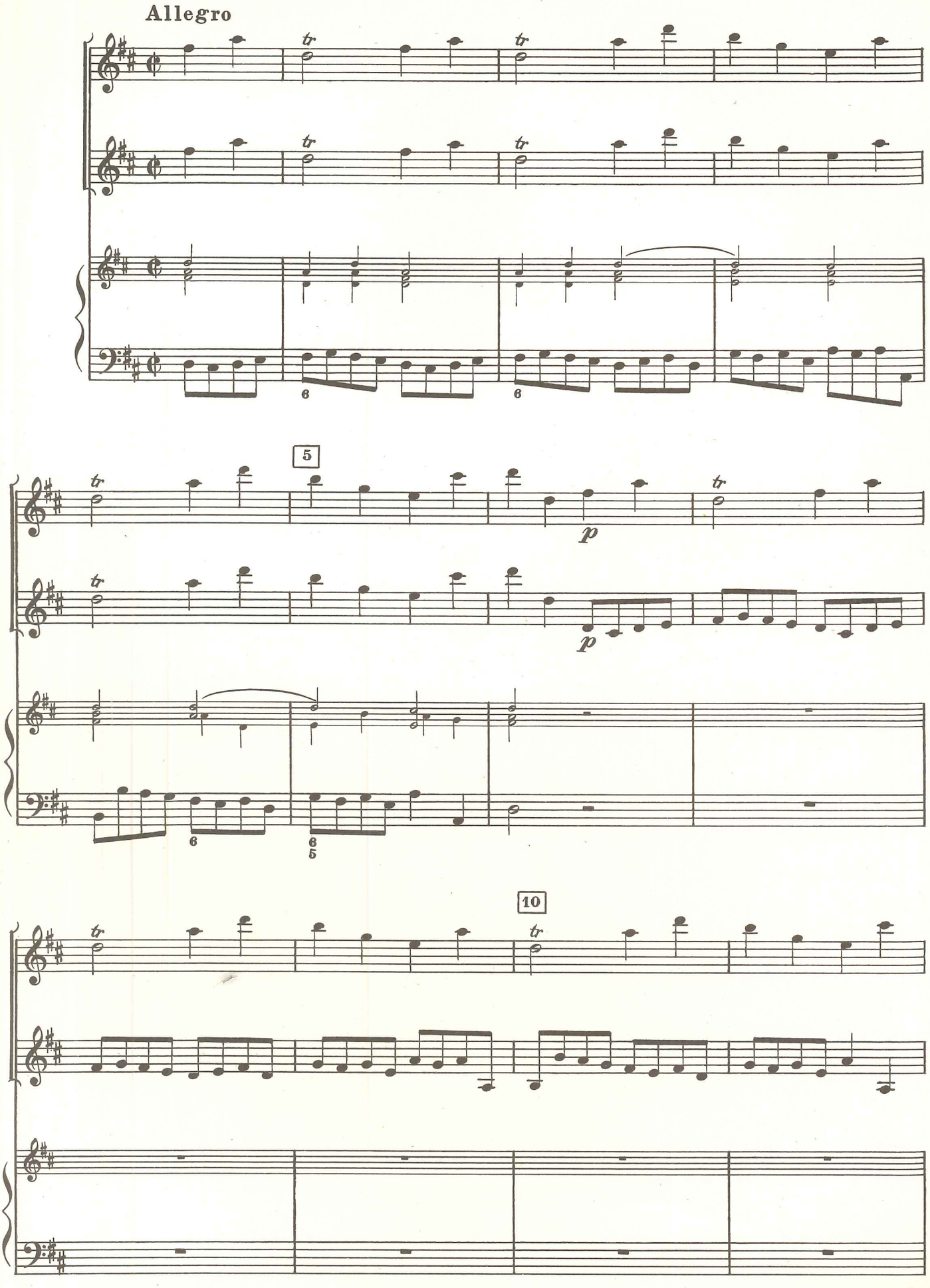

Adagio
tr
p
f
5

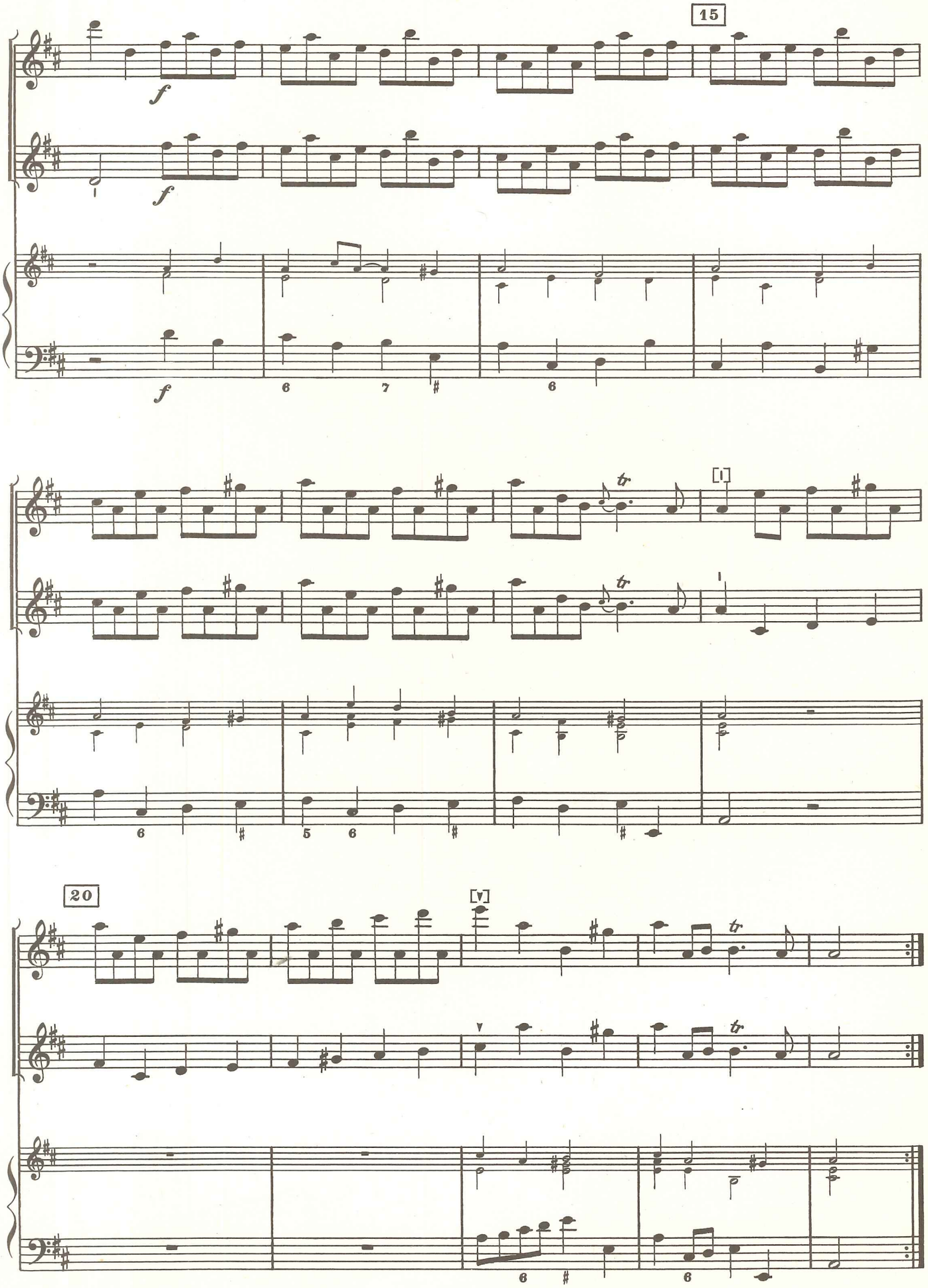

10

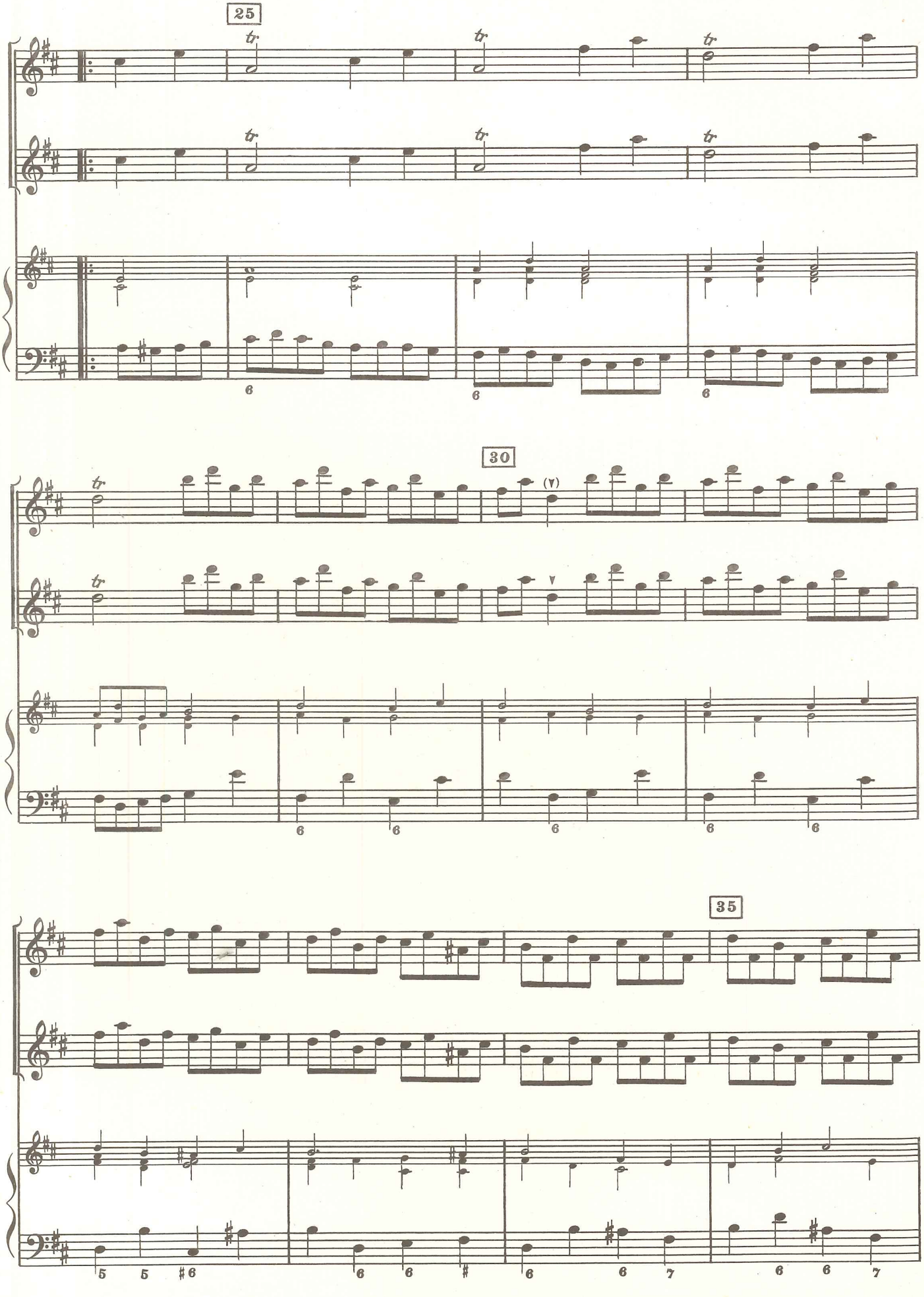


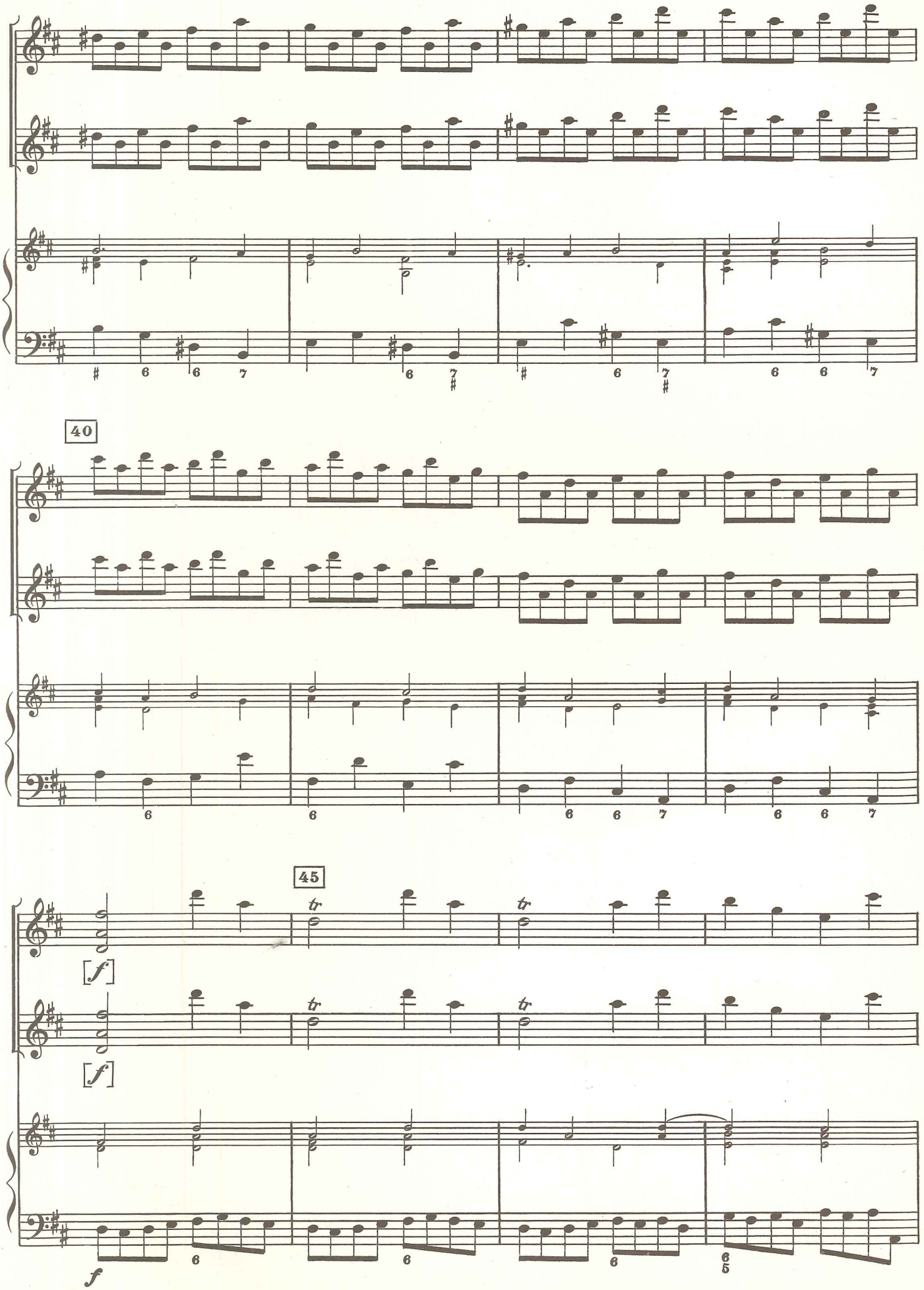

15

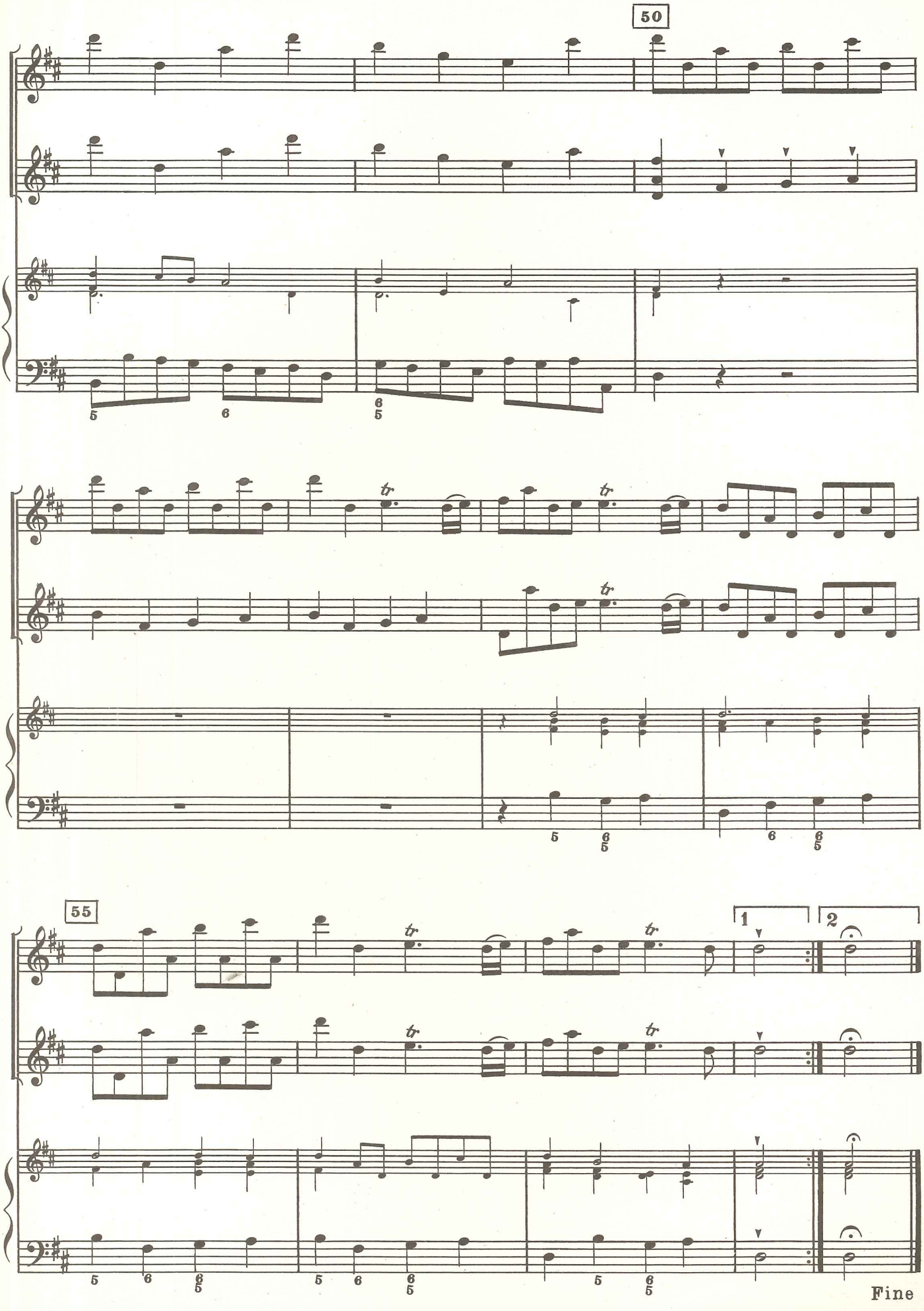



Allegro
5
p
p
10


15
f
f
f
6
7
6
[I]
6
5
6
20
[V]
6
6

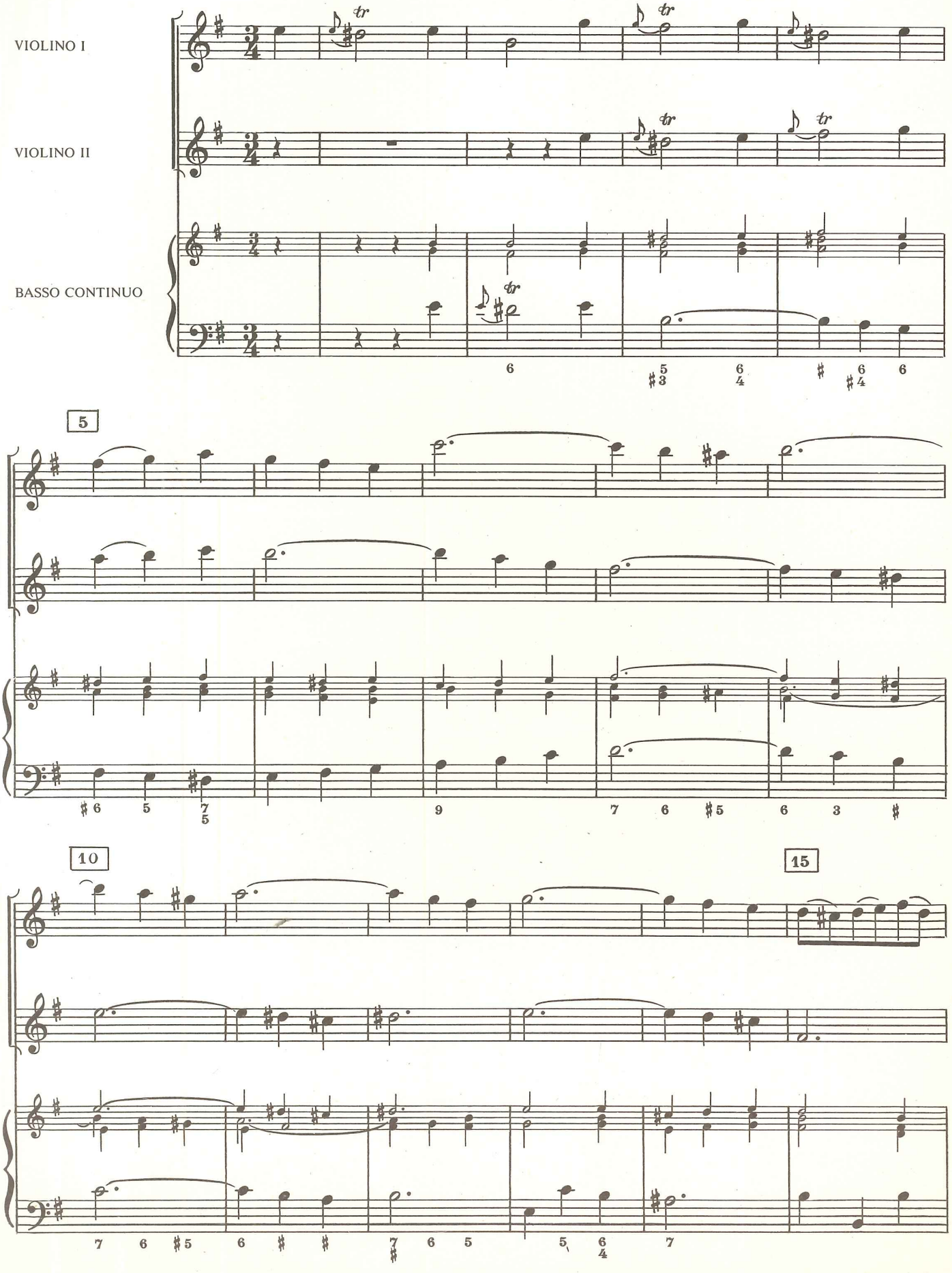

25
30
35

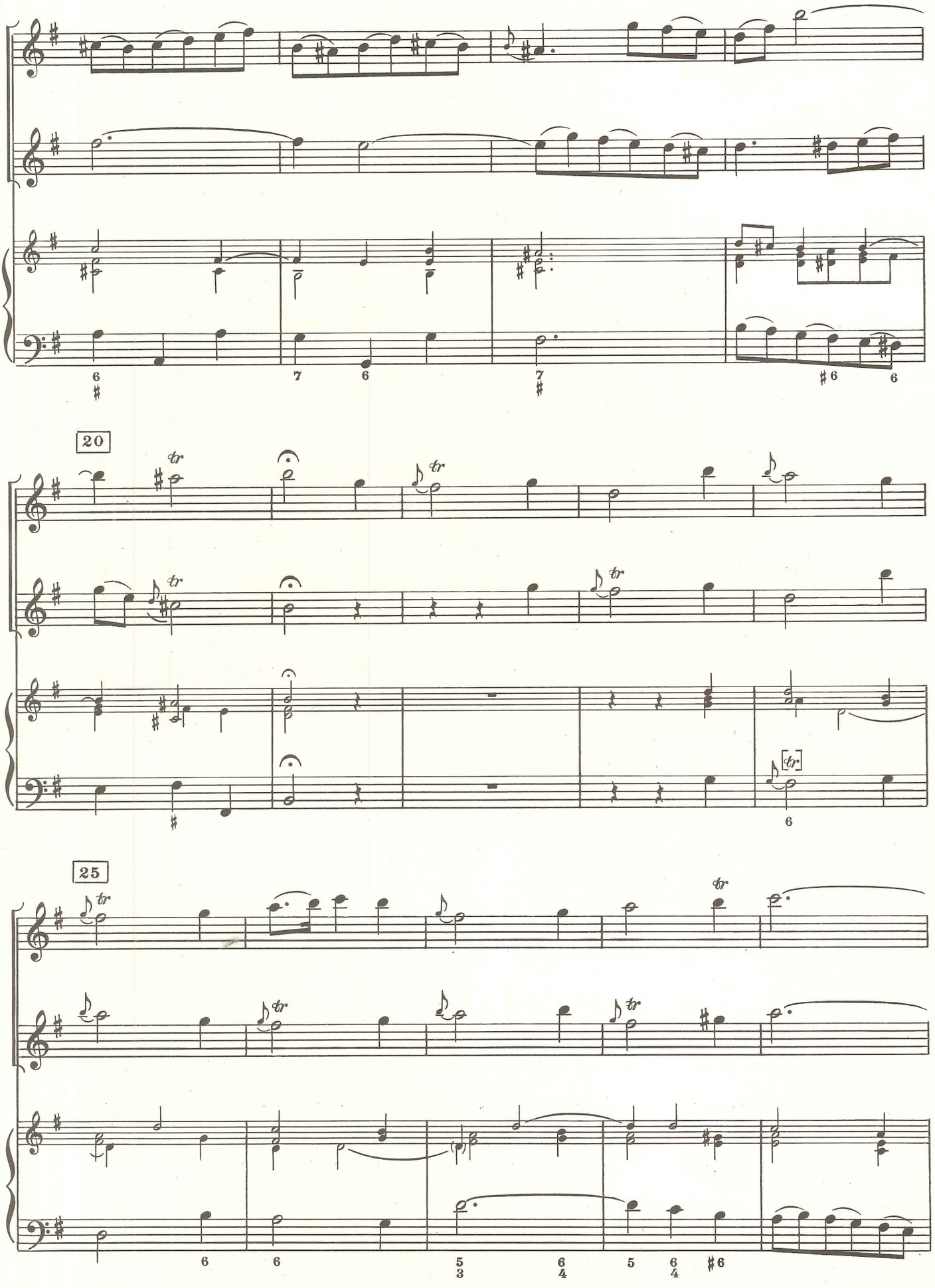

40
45
tr
tr
tr
tr
[f]
[f]
f

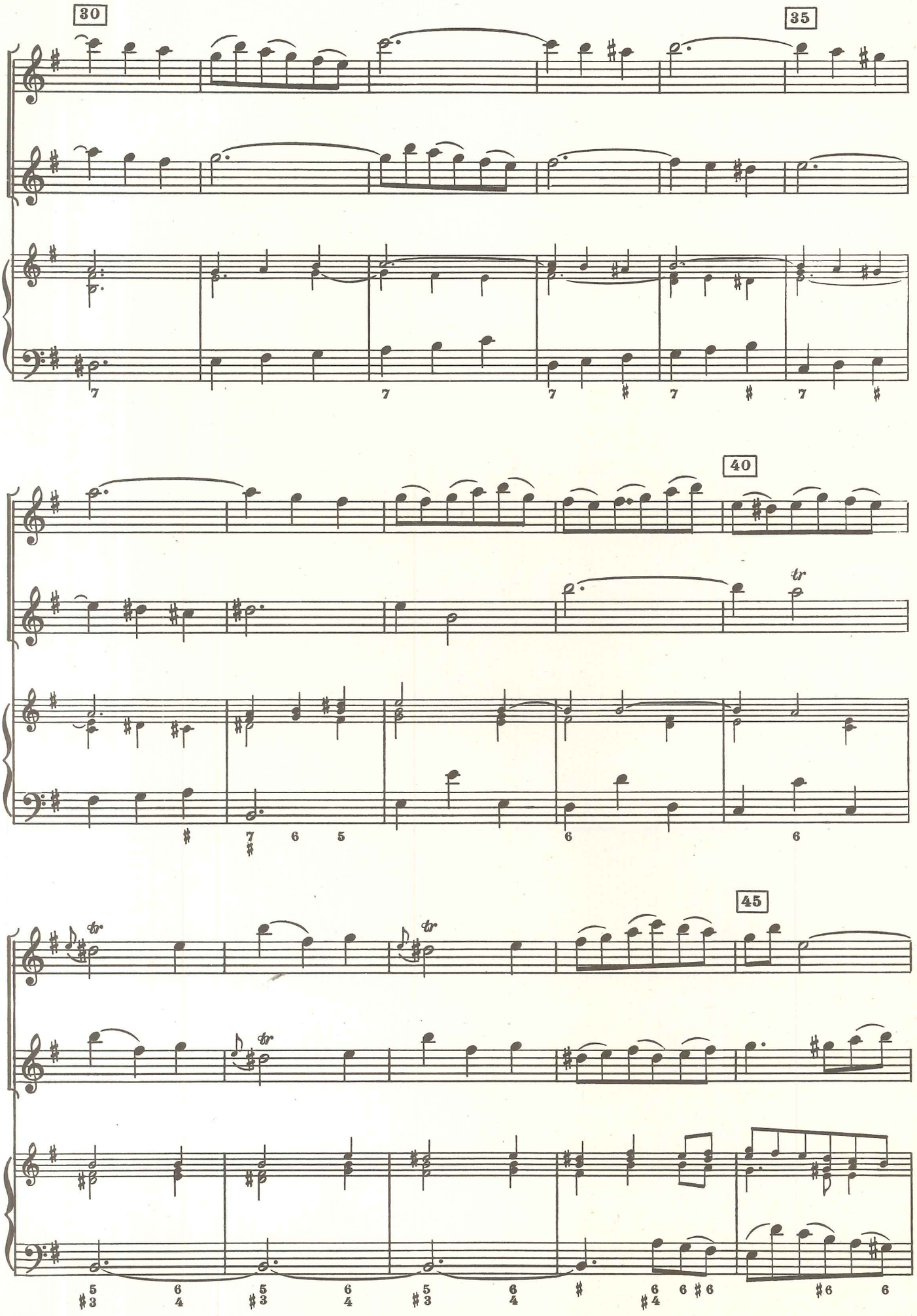

50
55
1
2
Fine

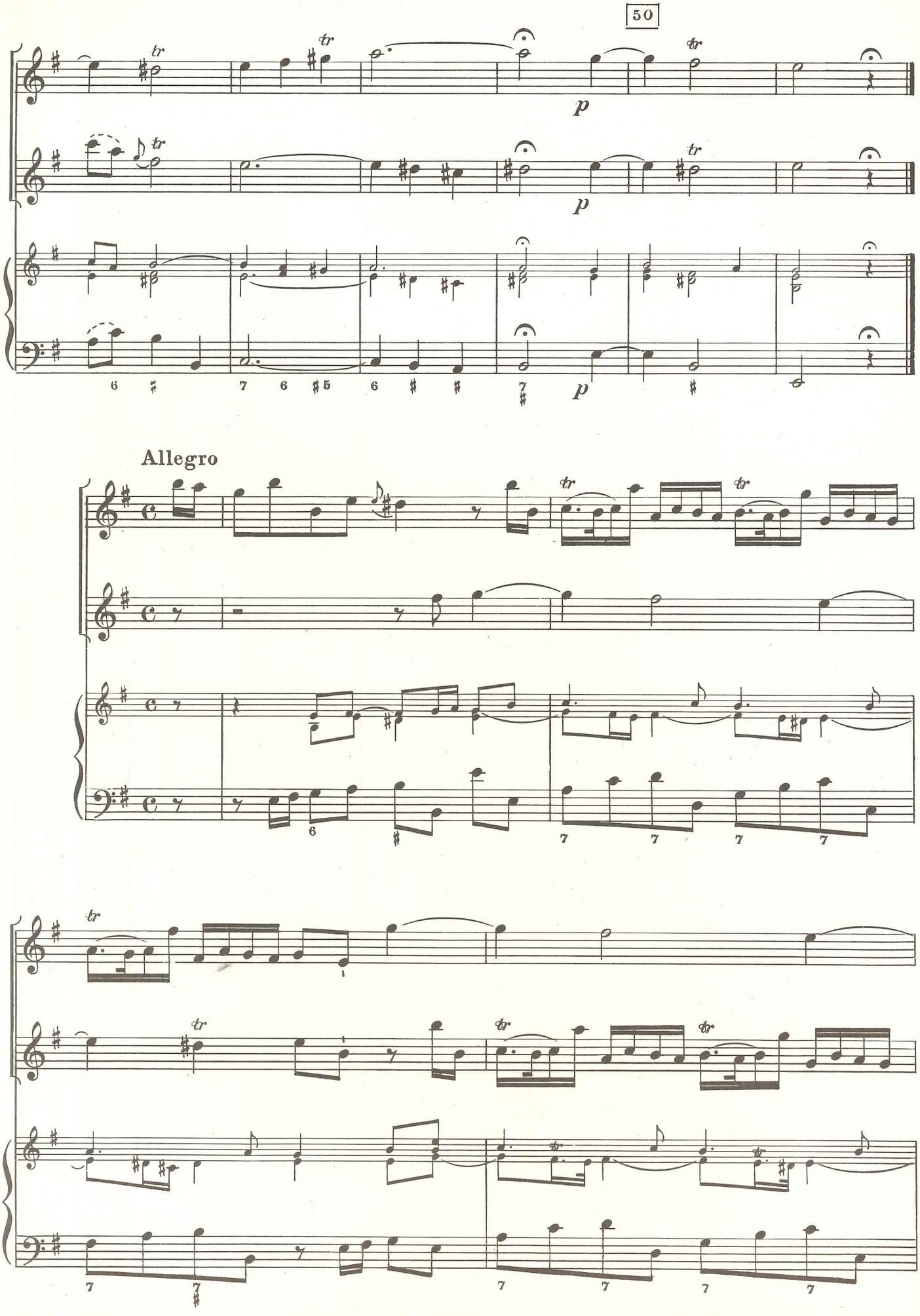
CONCERTO V

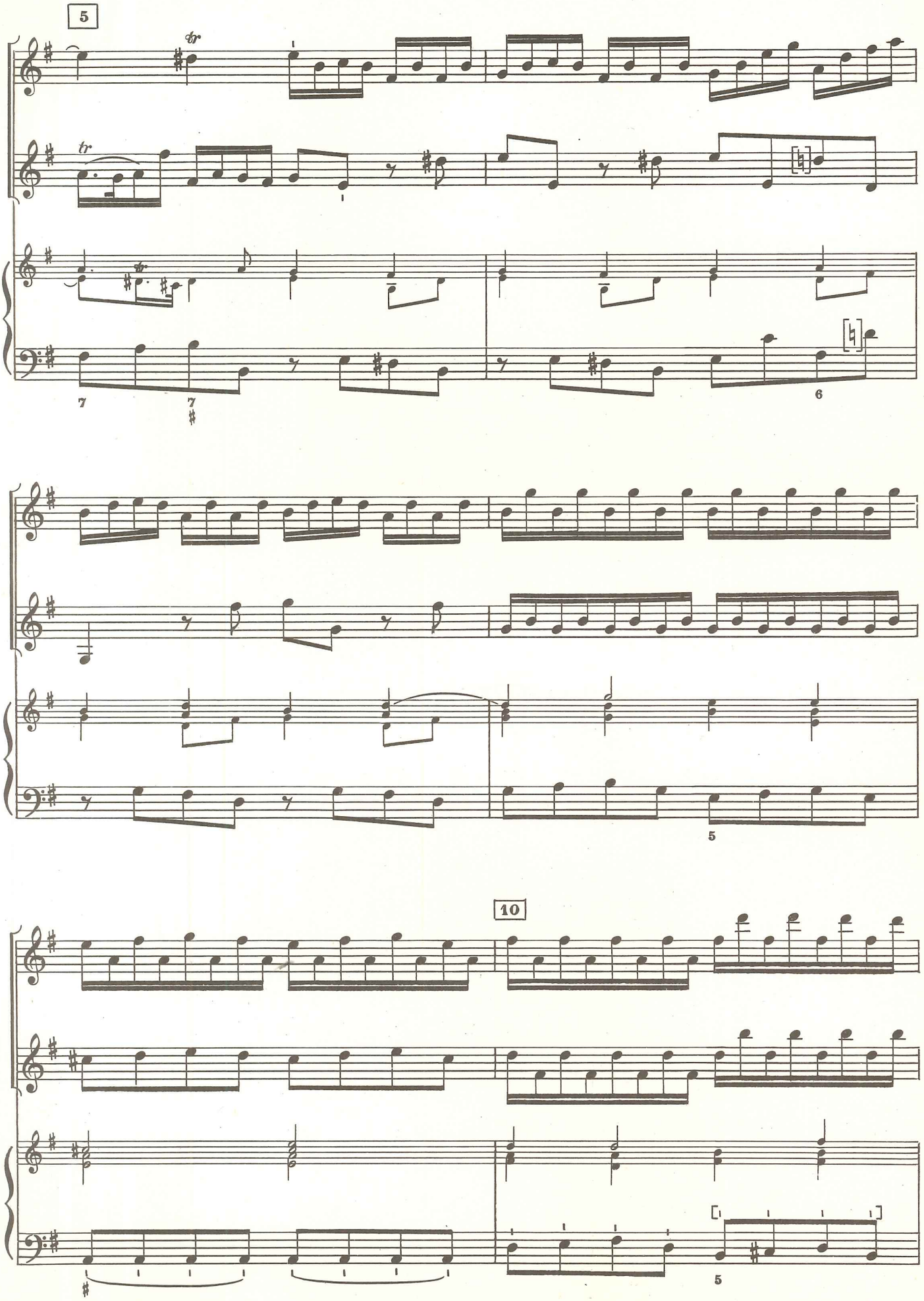
Affettuoso

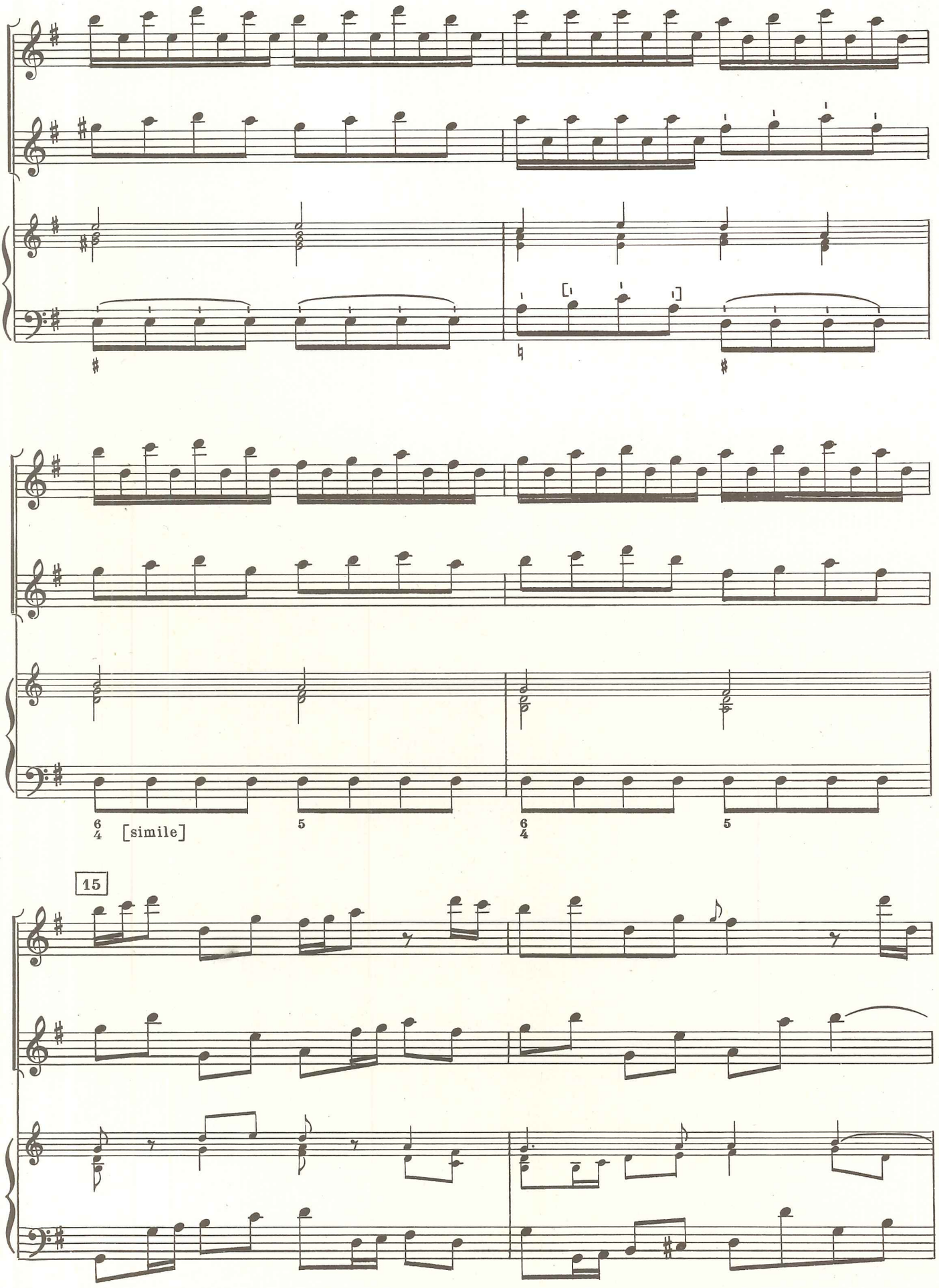


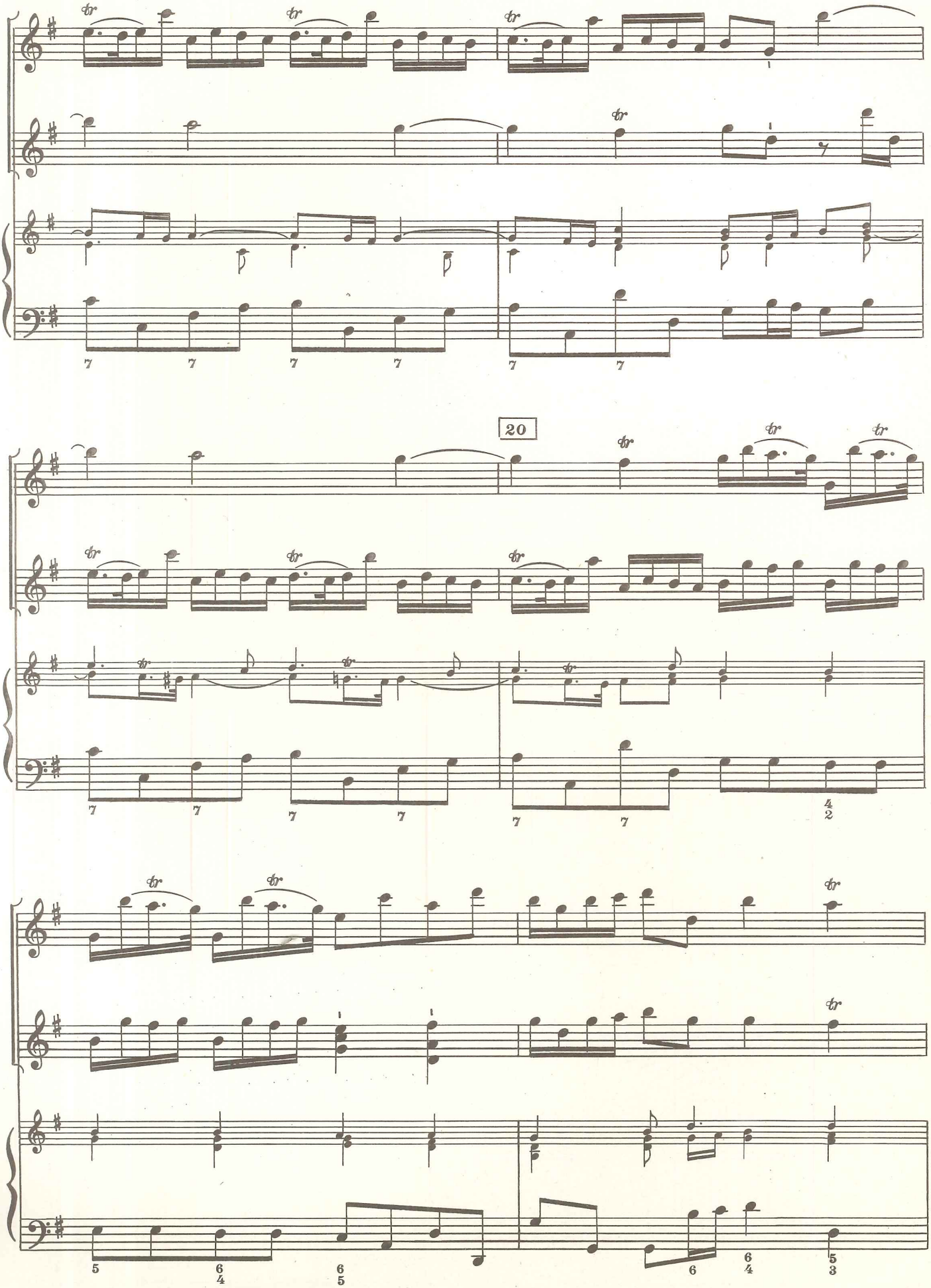

20
25

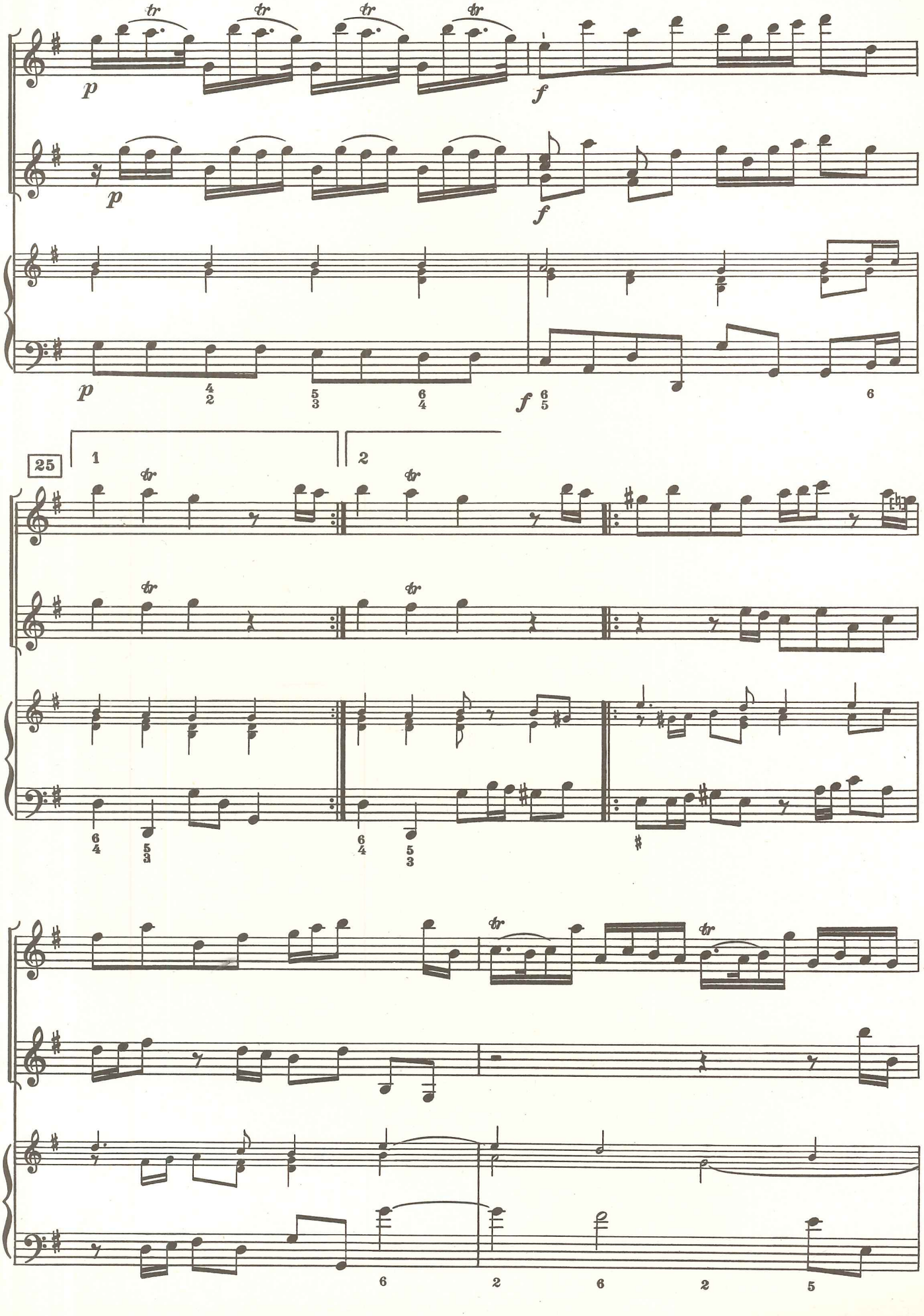

30
35
40
45
tr

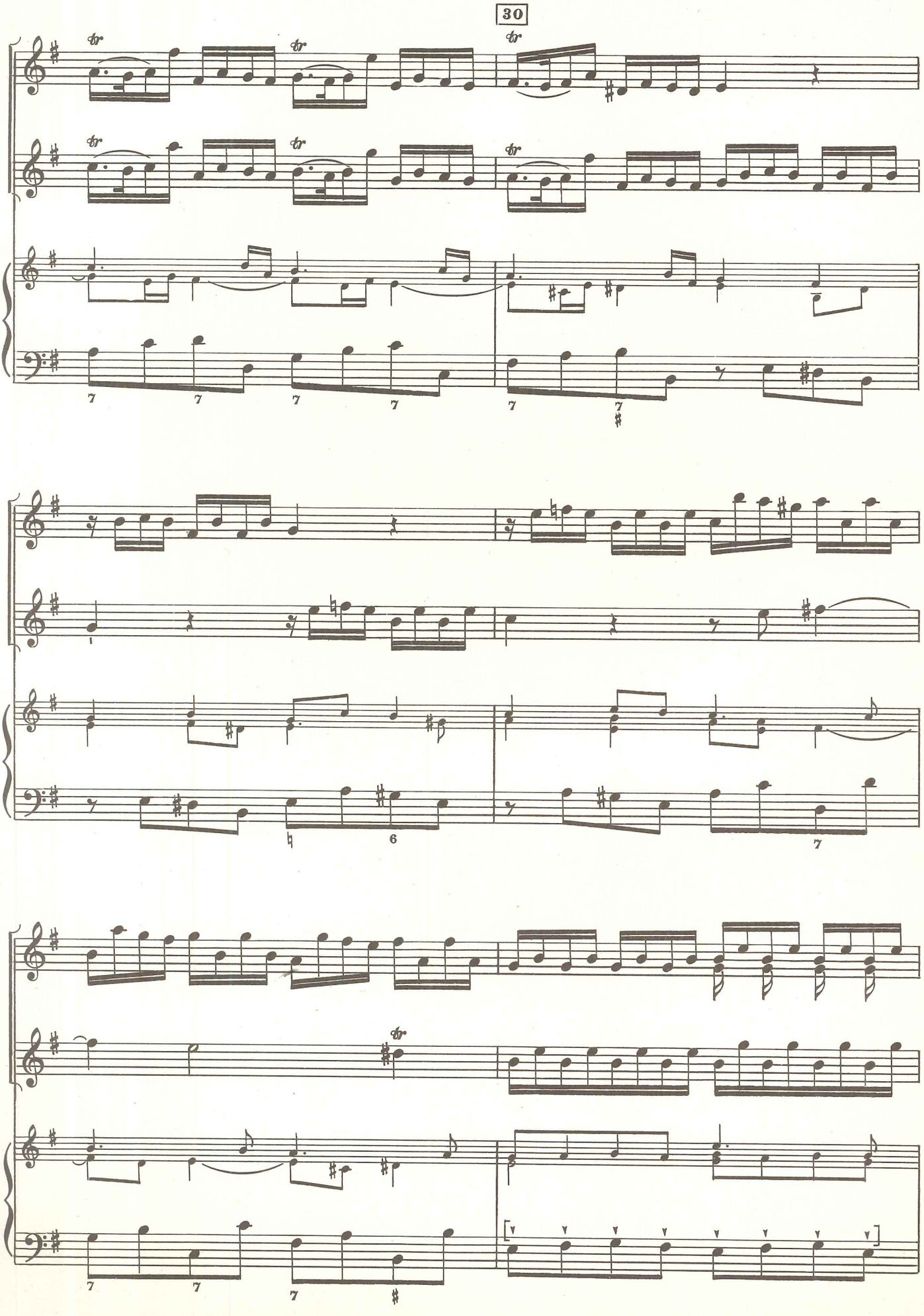

50
p
p
p
Allegro


5
10


6/4 [simile]
5
6/4
5
15


20


25
1
2


30

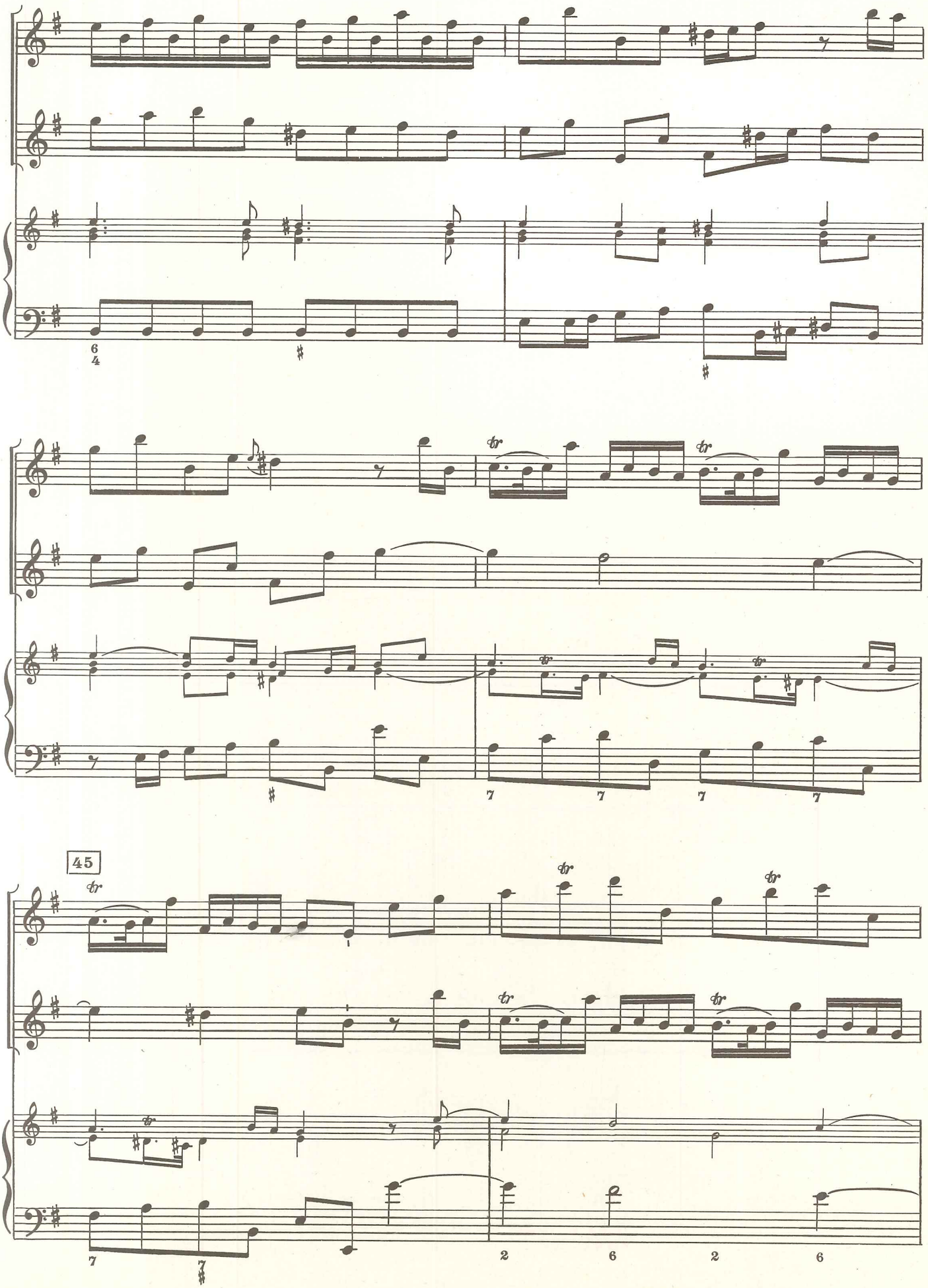
35

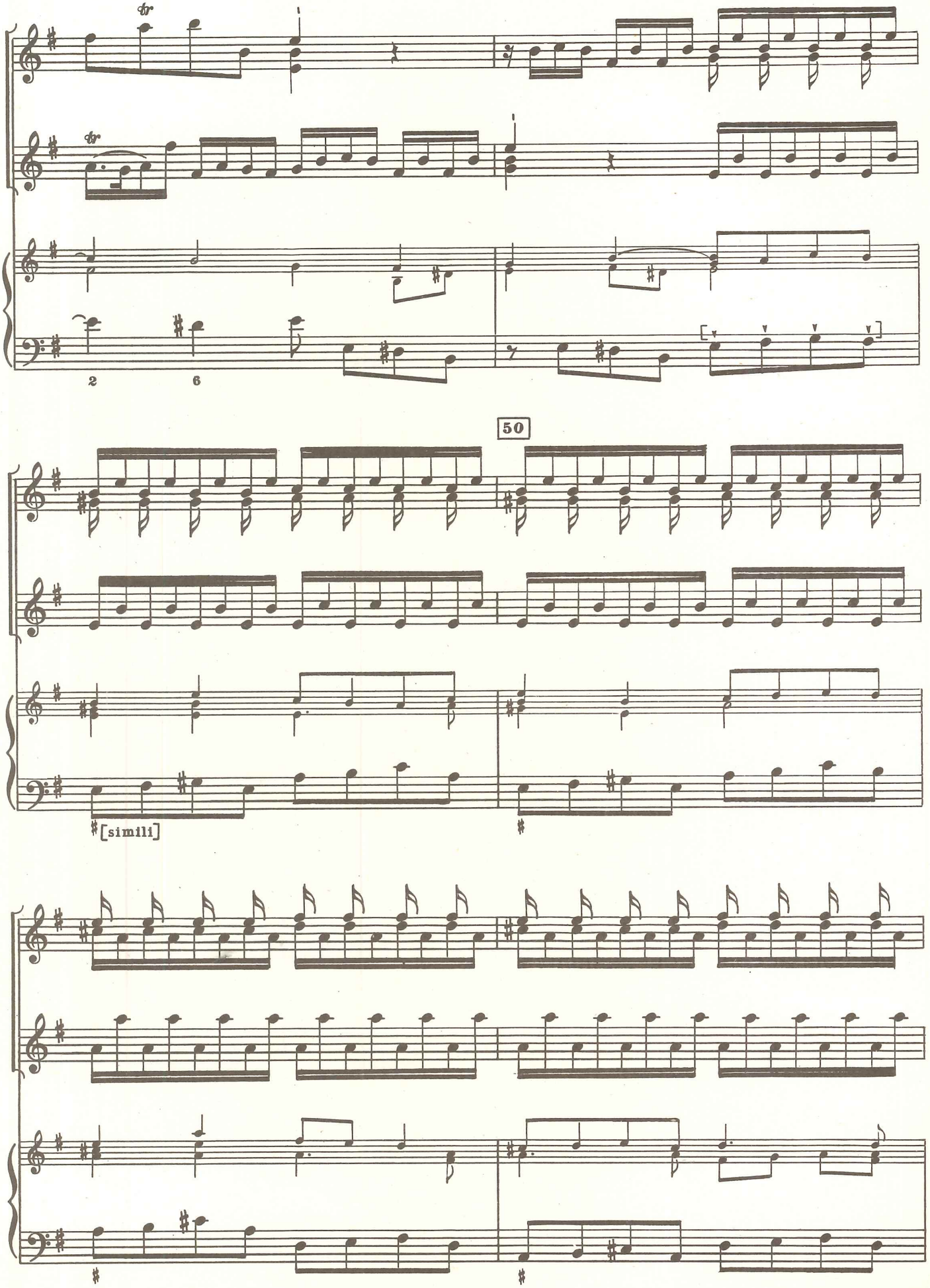
[simile]

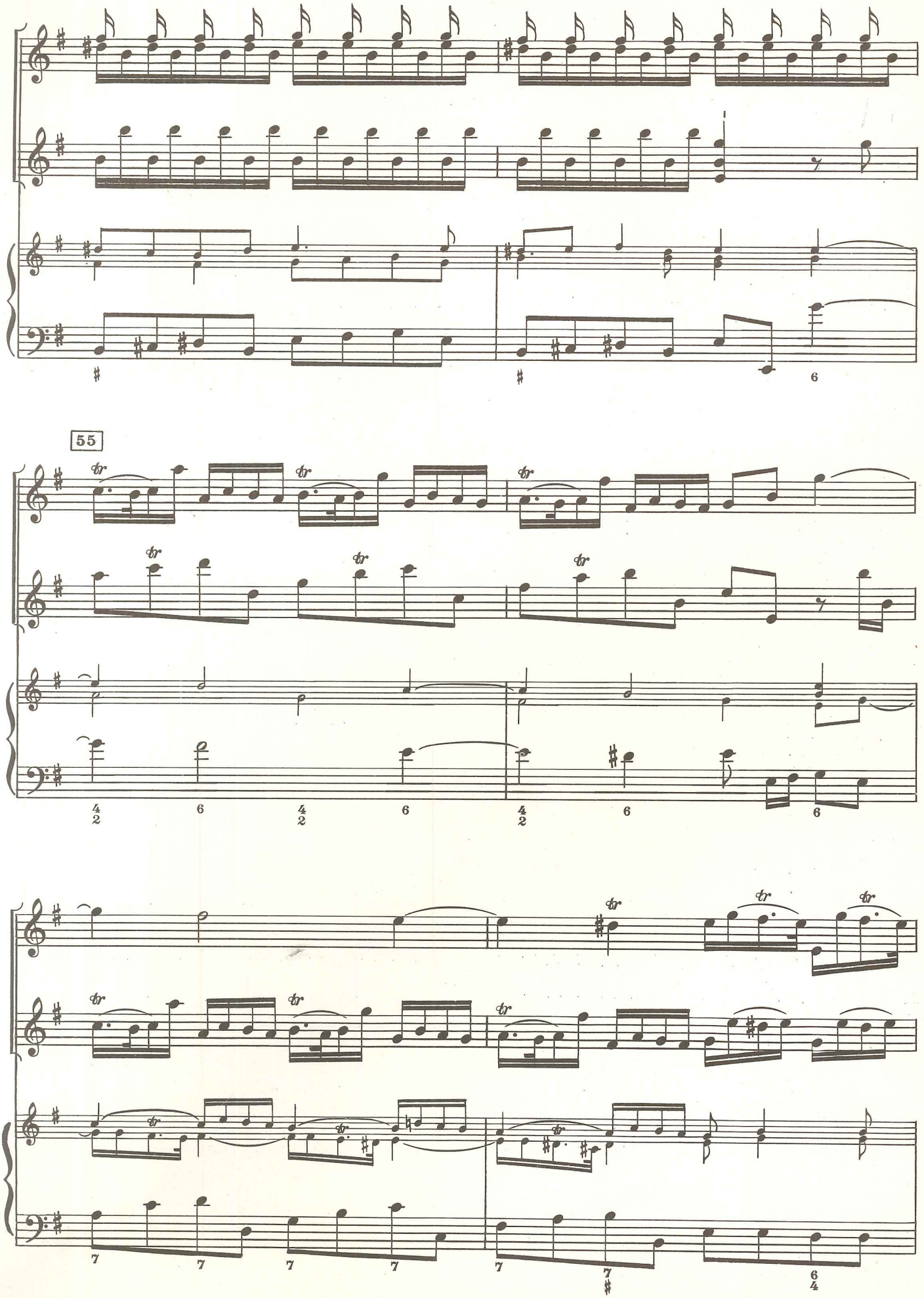
[simile]

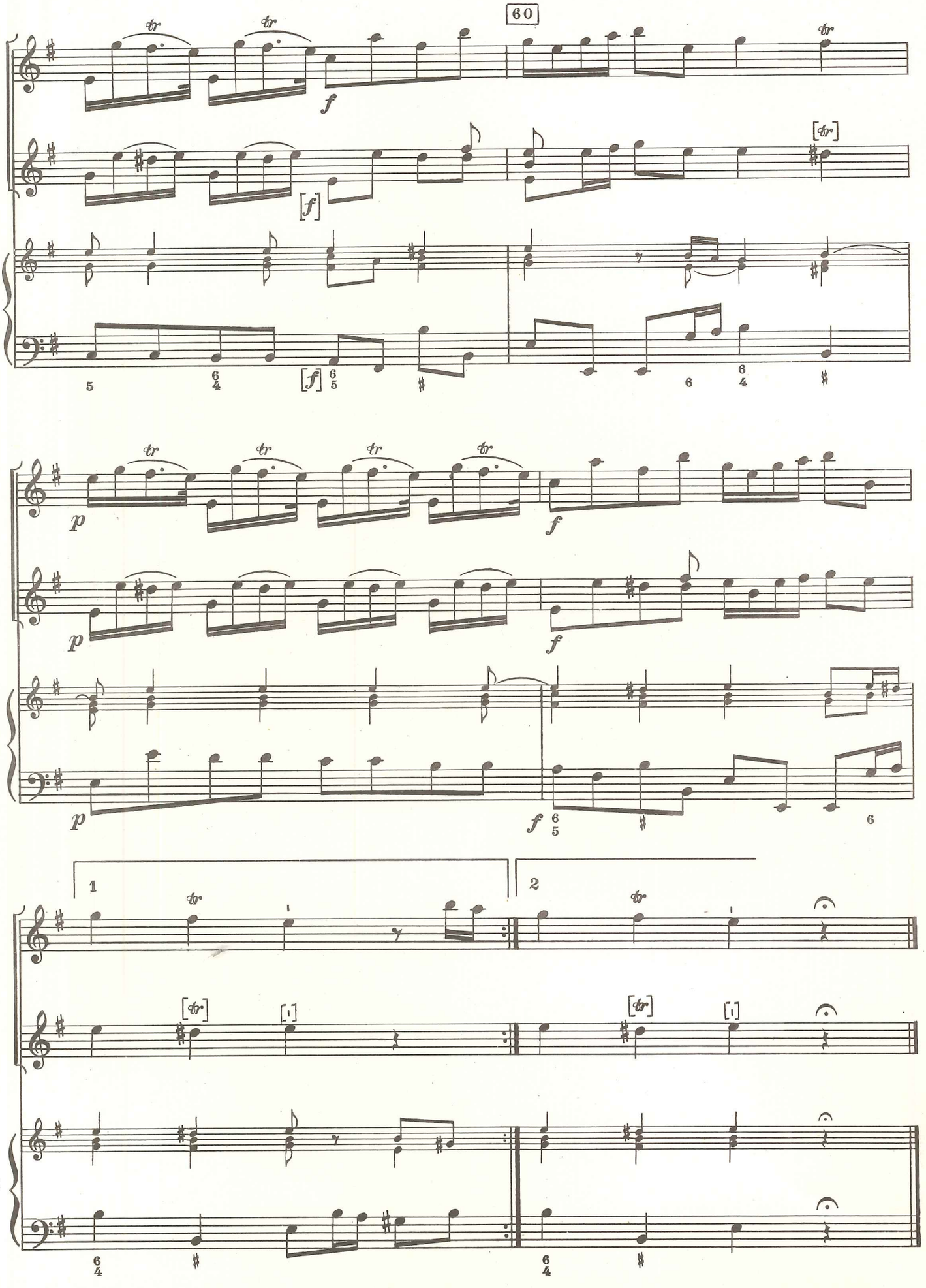
40

6/4 [simile]

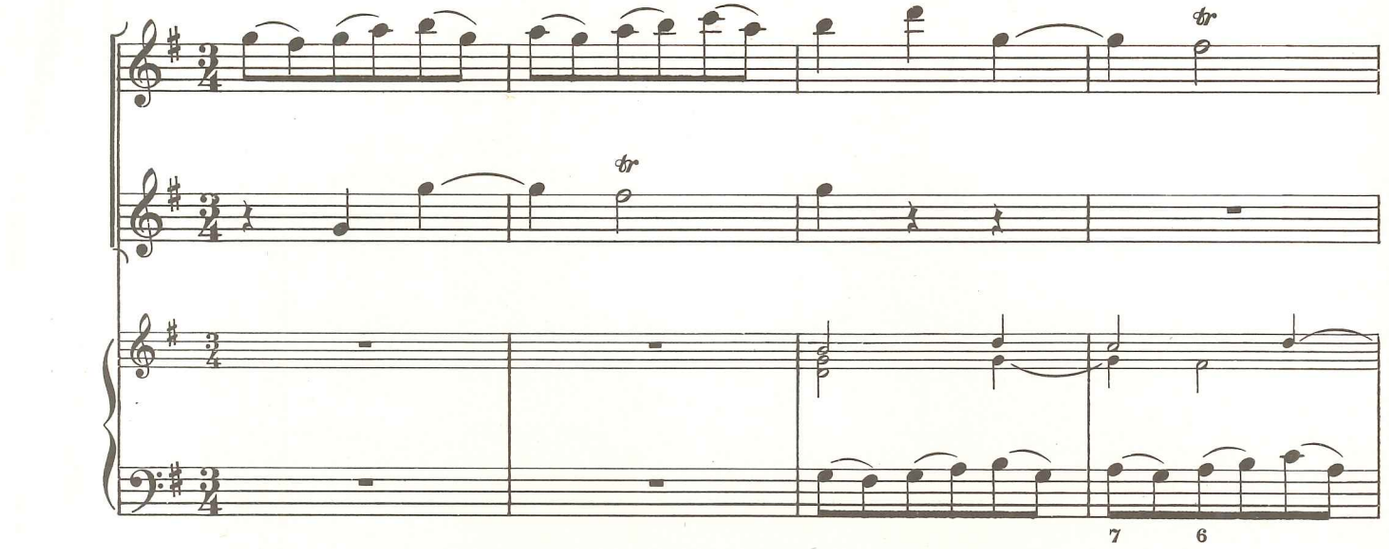

45

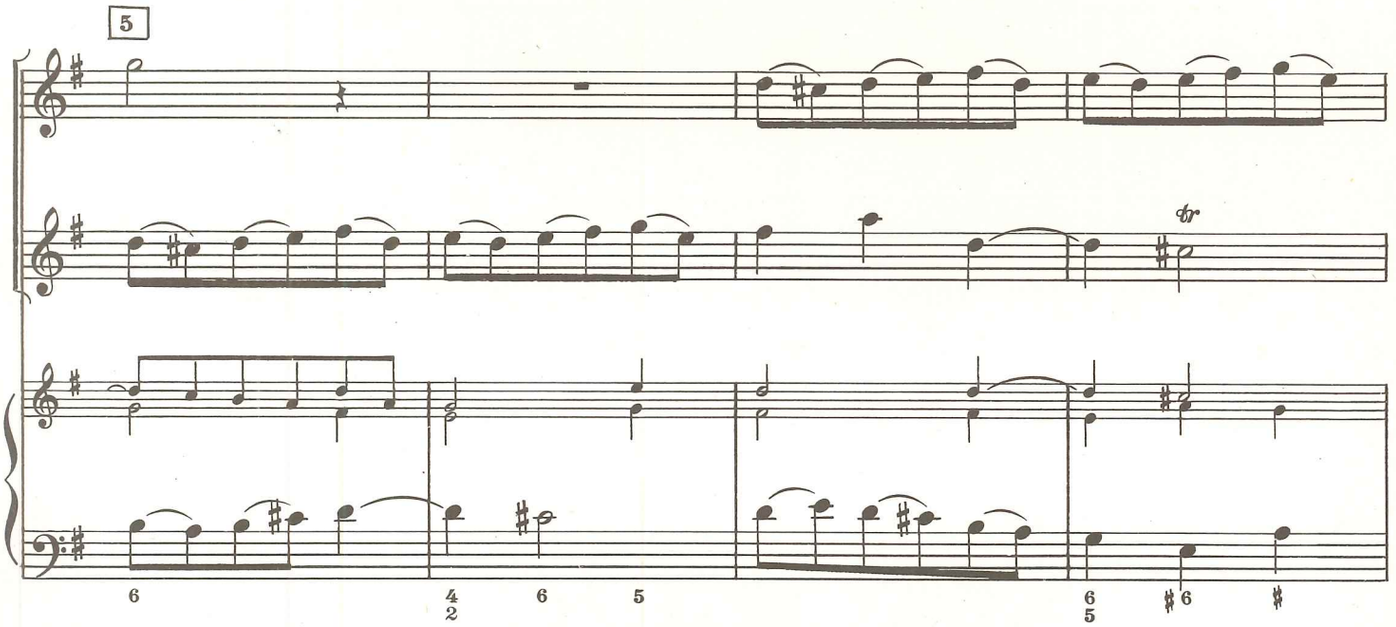

tr
tr
2
6
50
[simili]

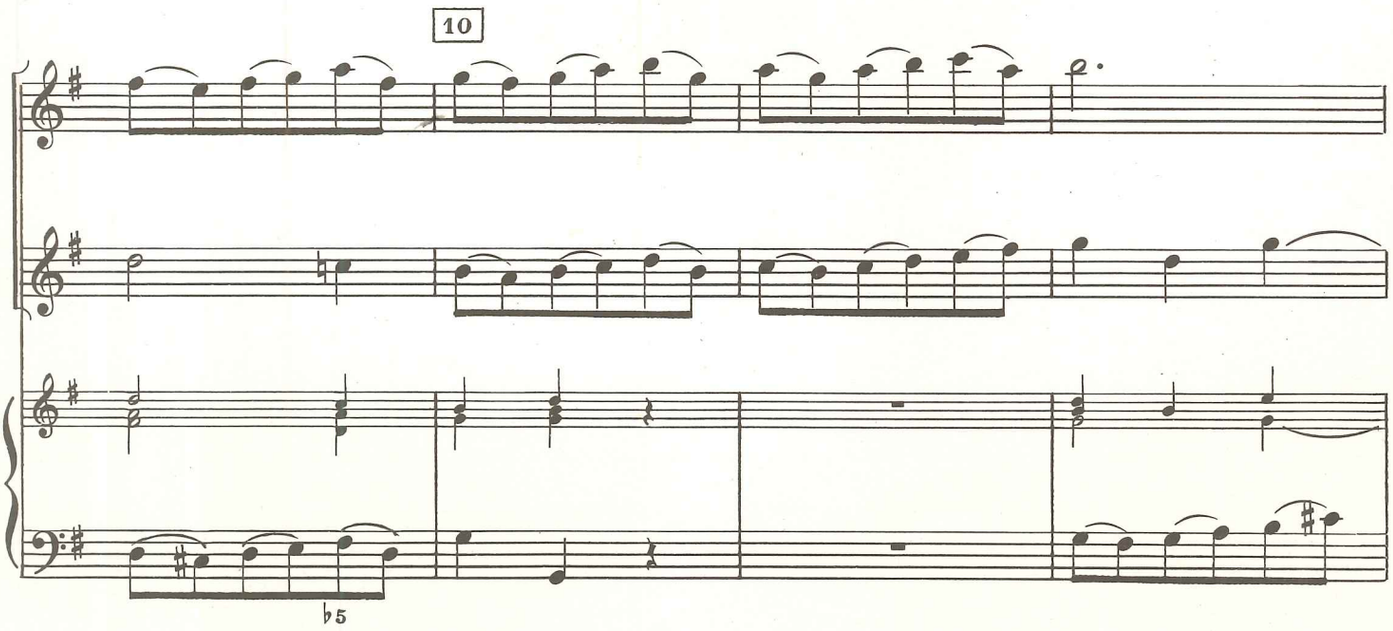

55

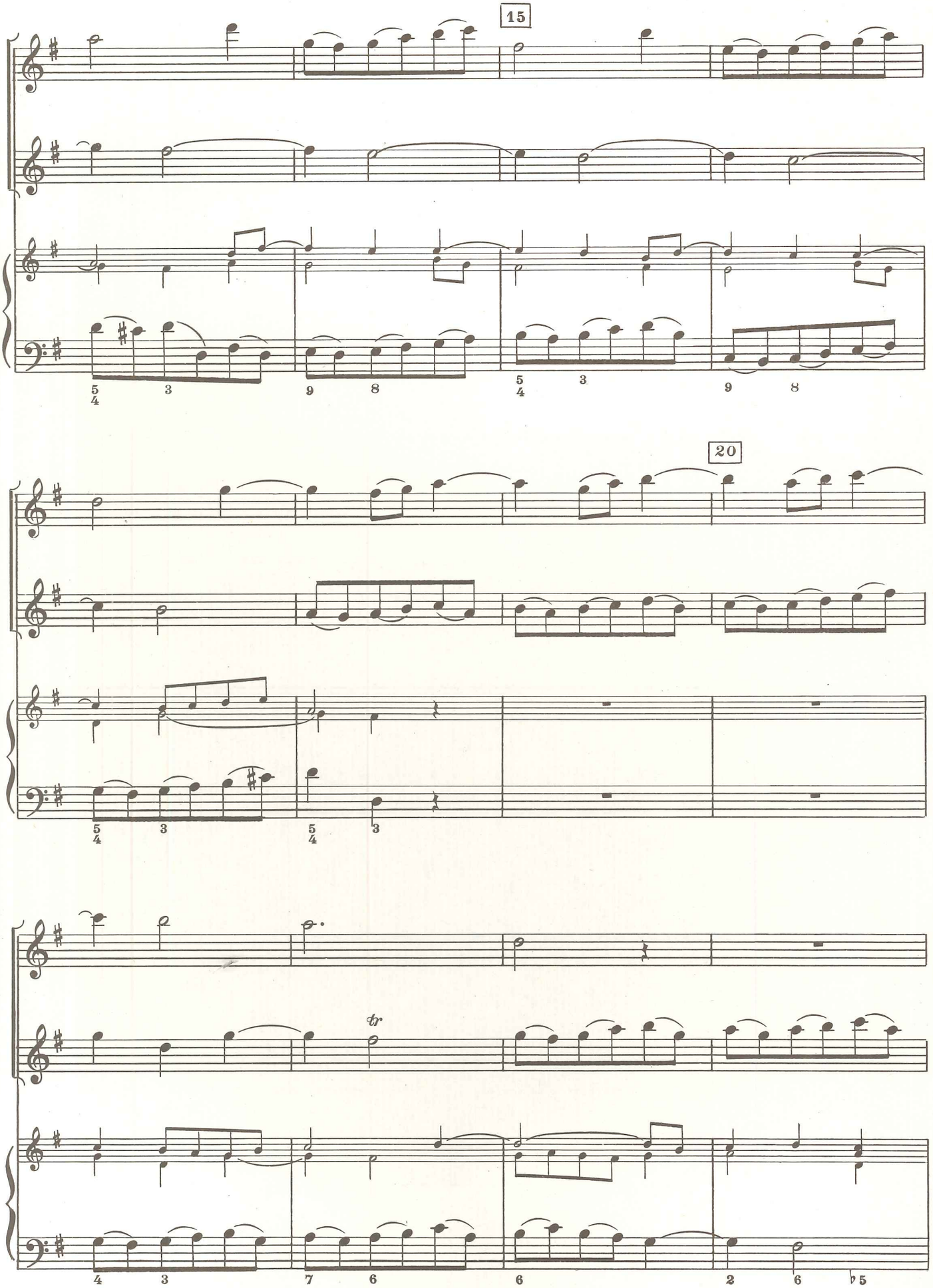

60
f
[f]
p
f
1
2

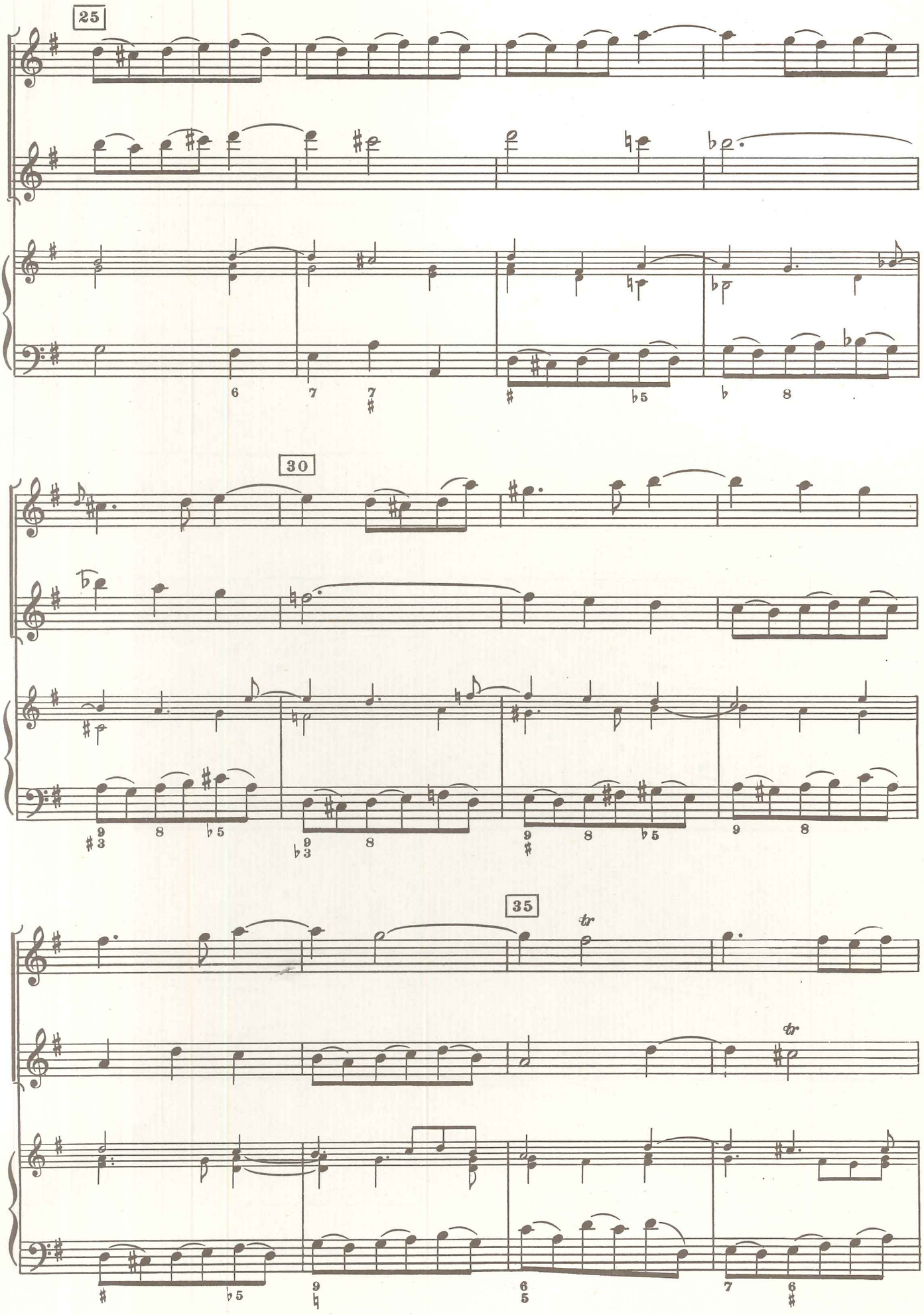
Adagio

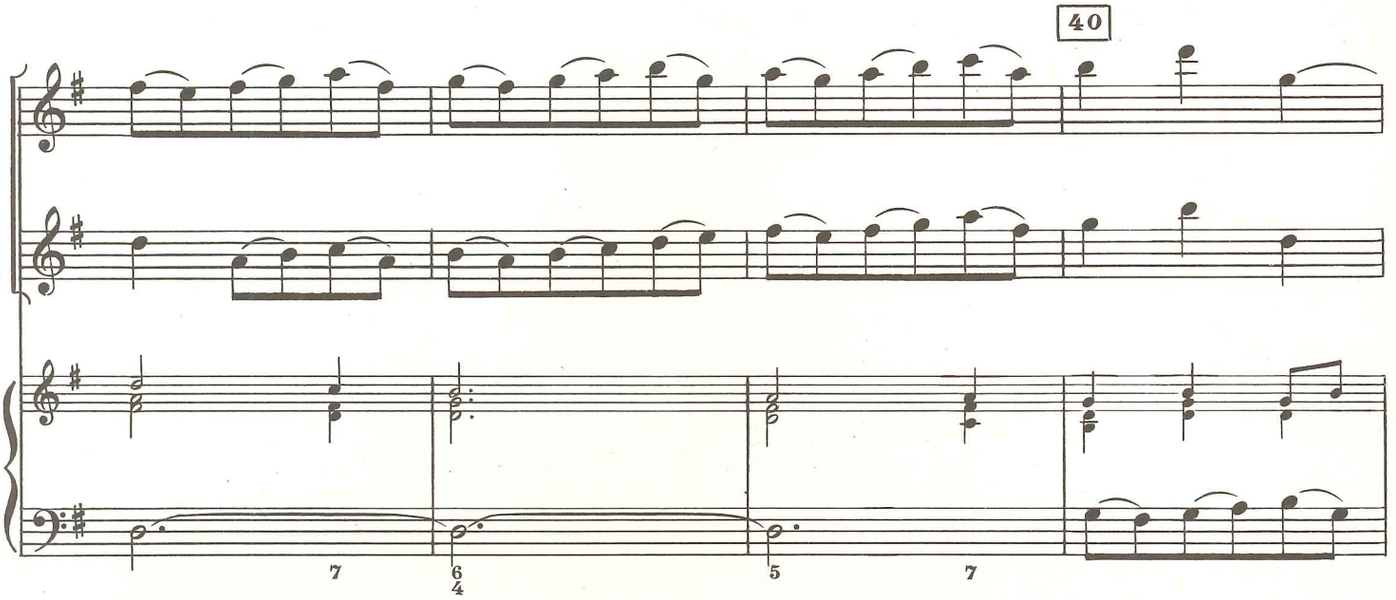


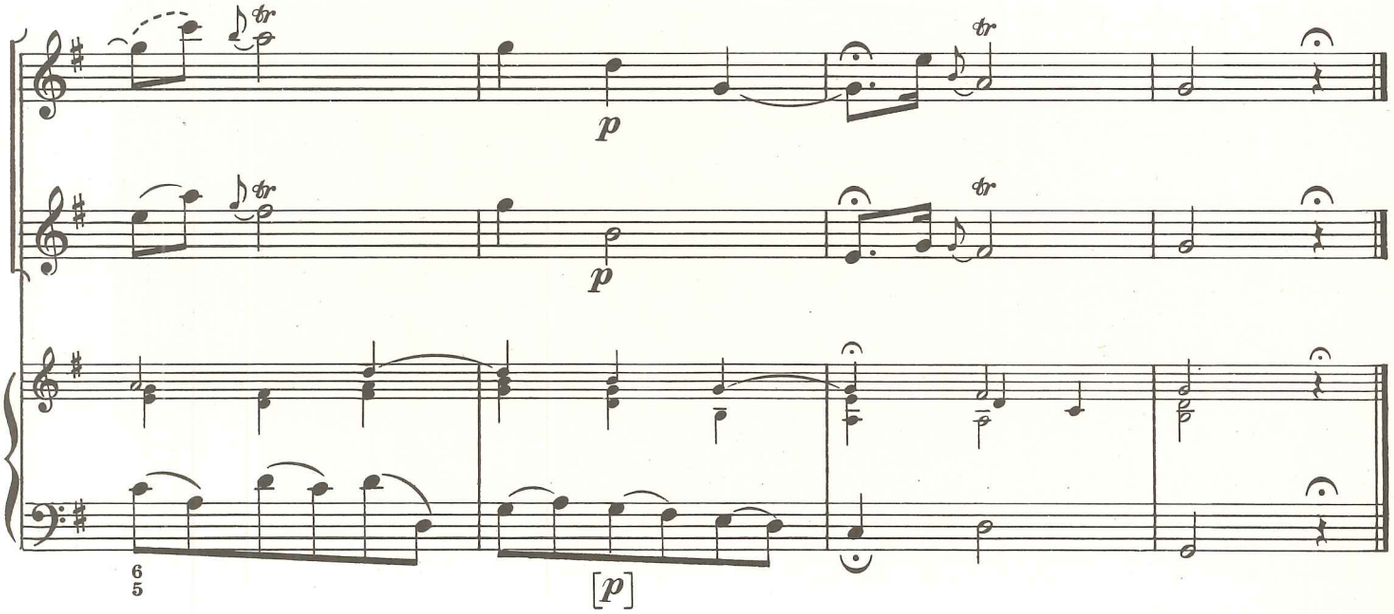





15
20
tr

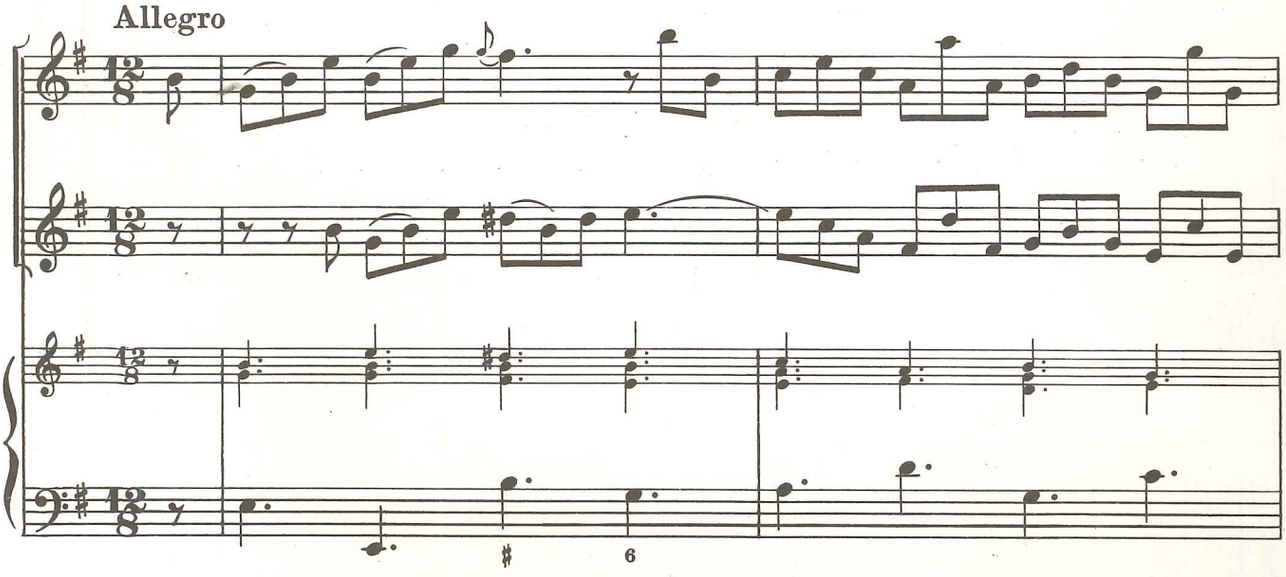

25
30
35
tr
tr

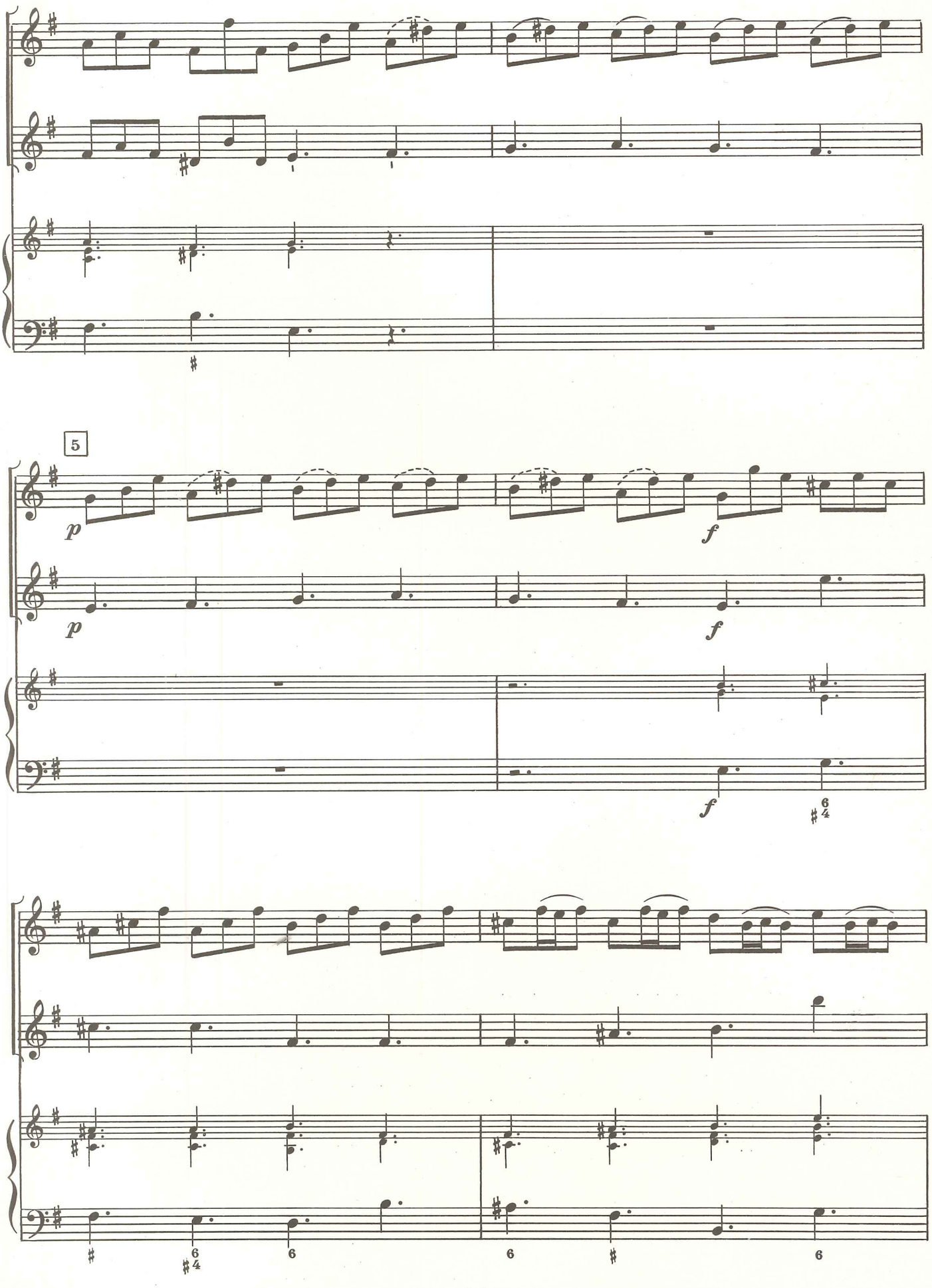


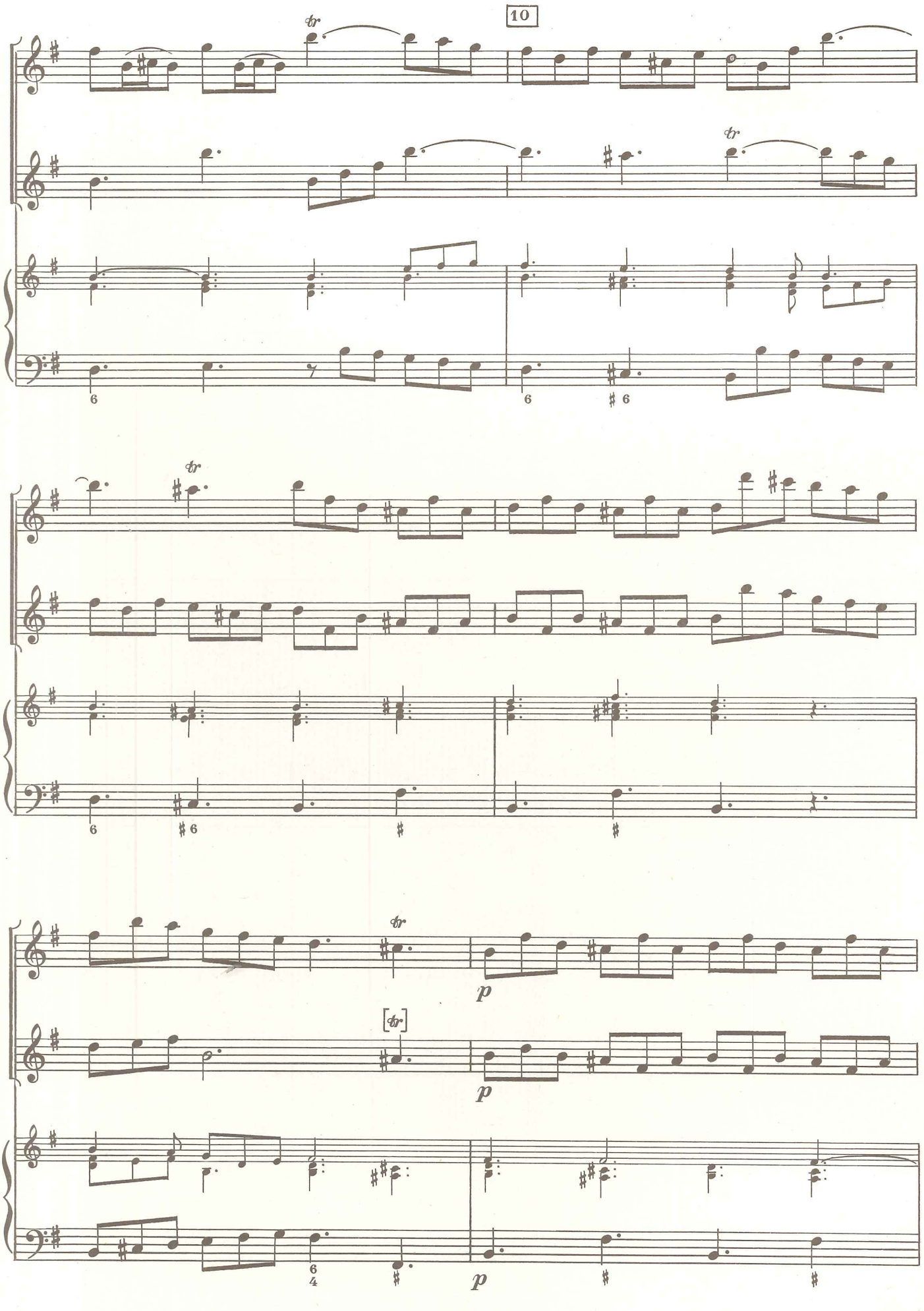


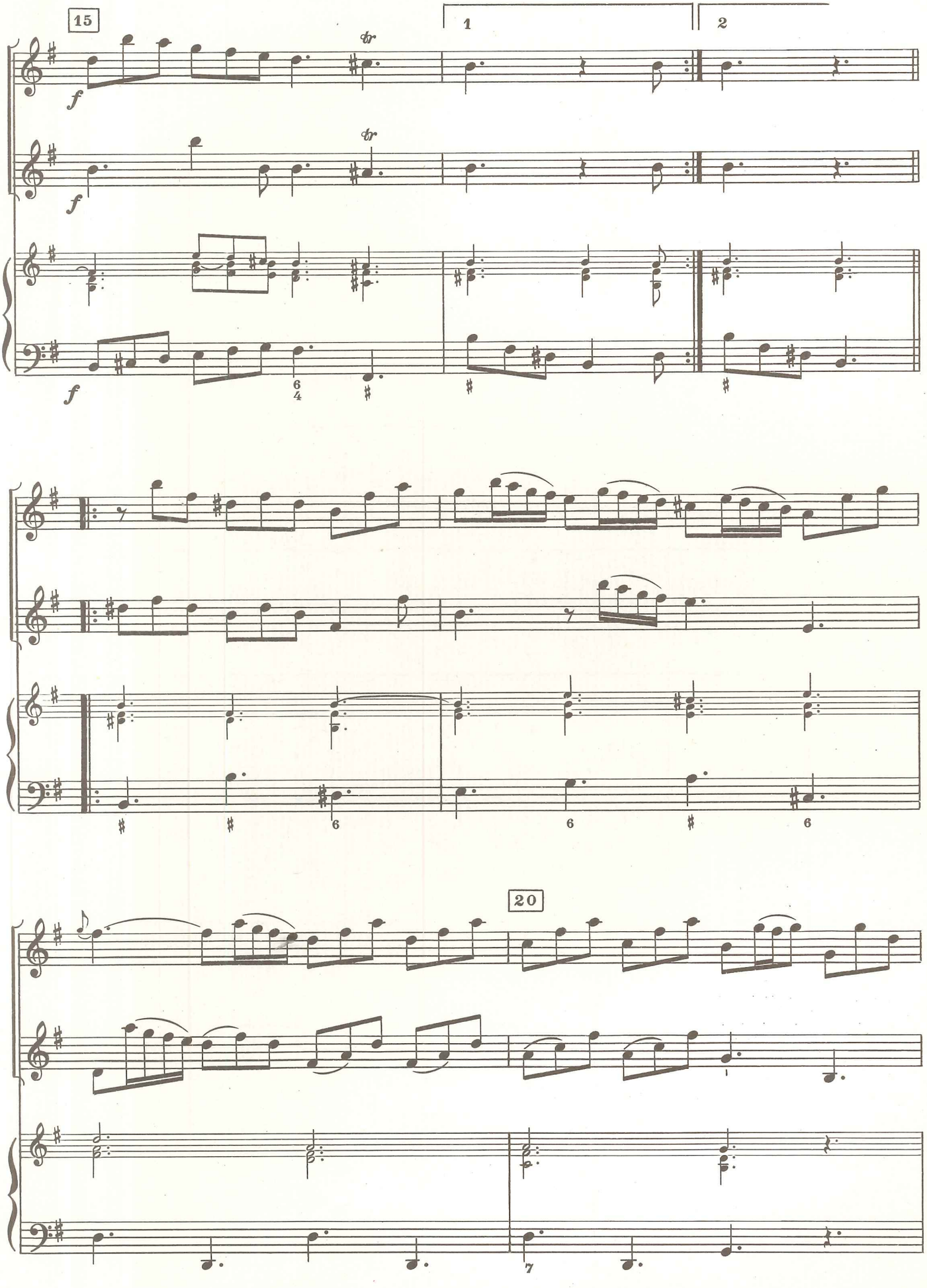
GIGA

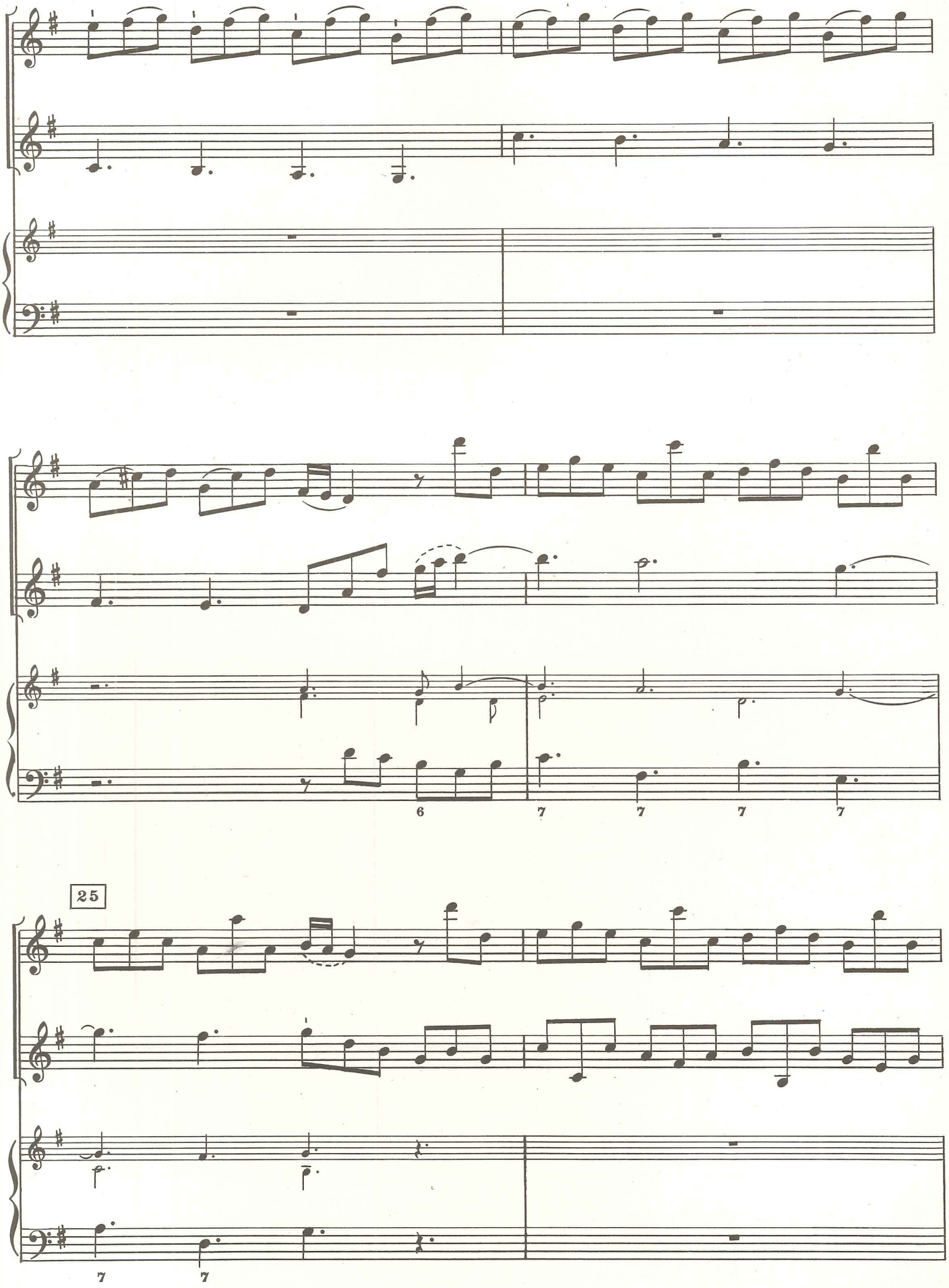
Allegro

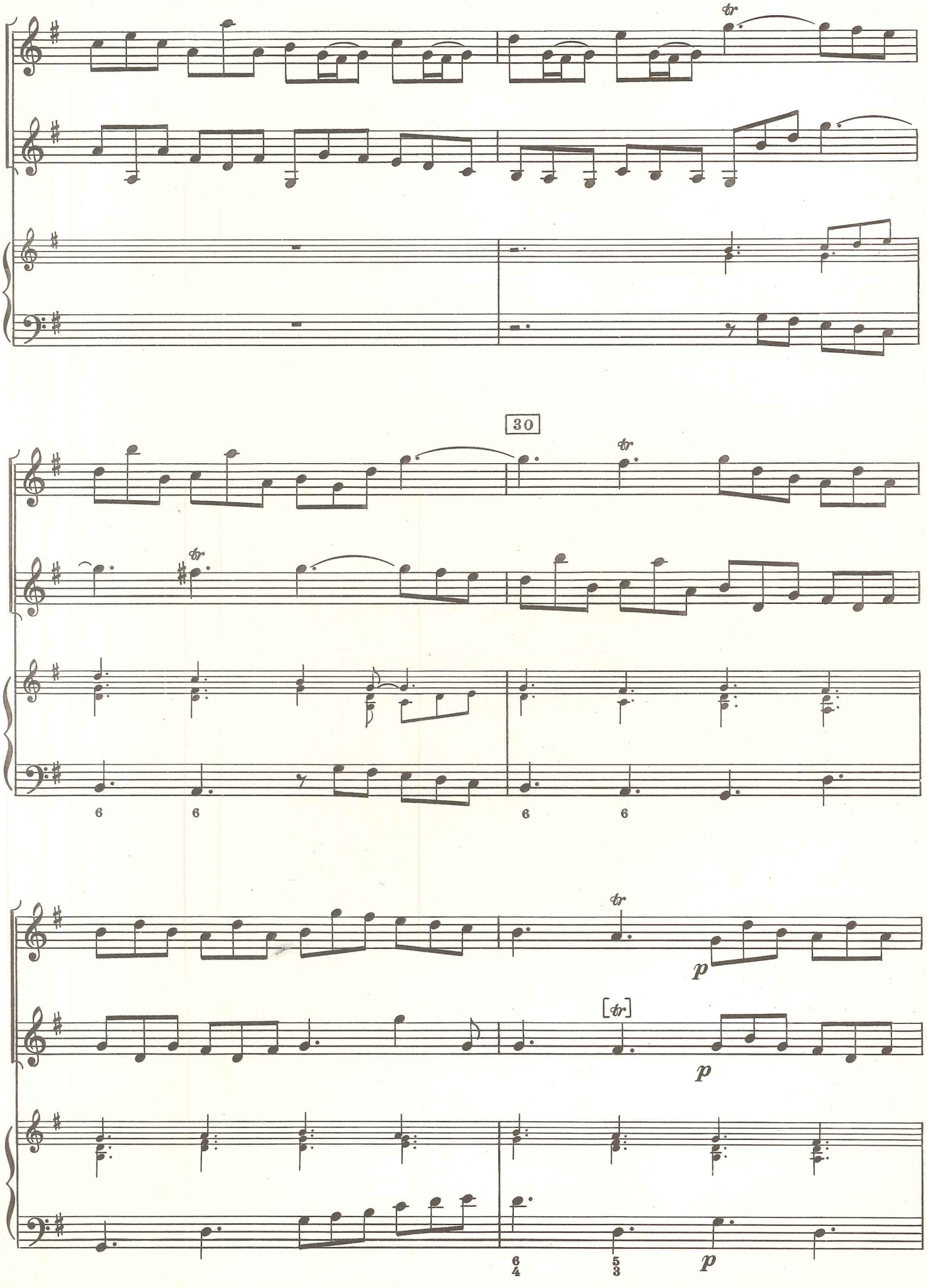


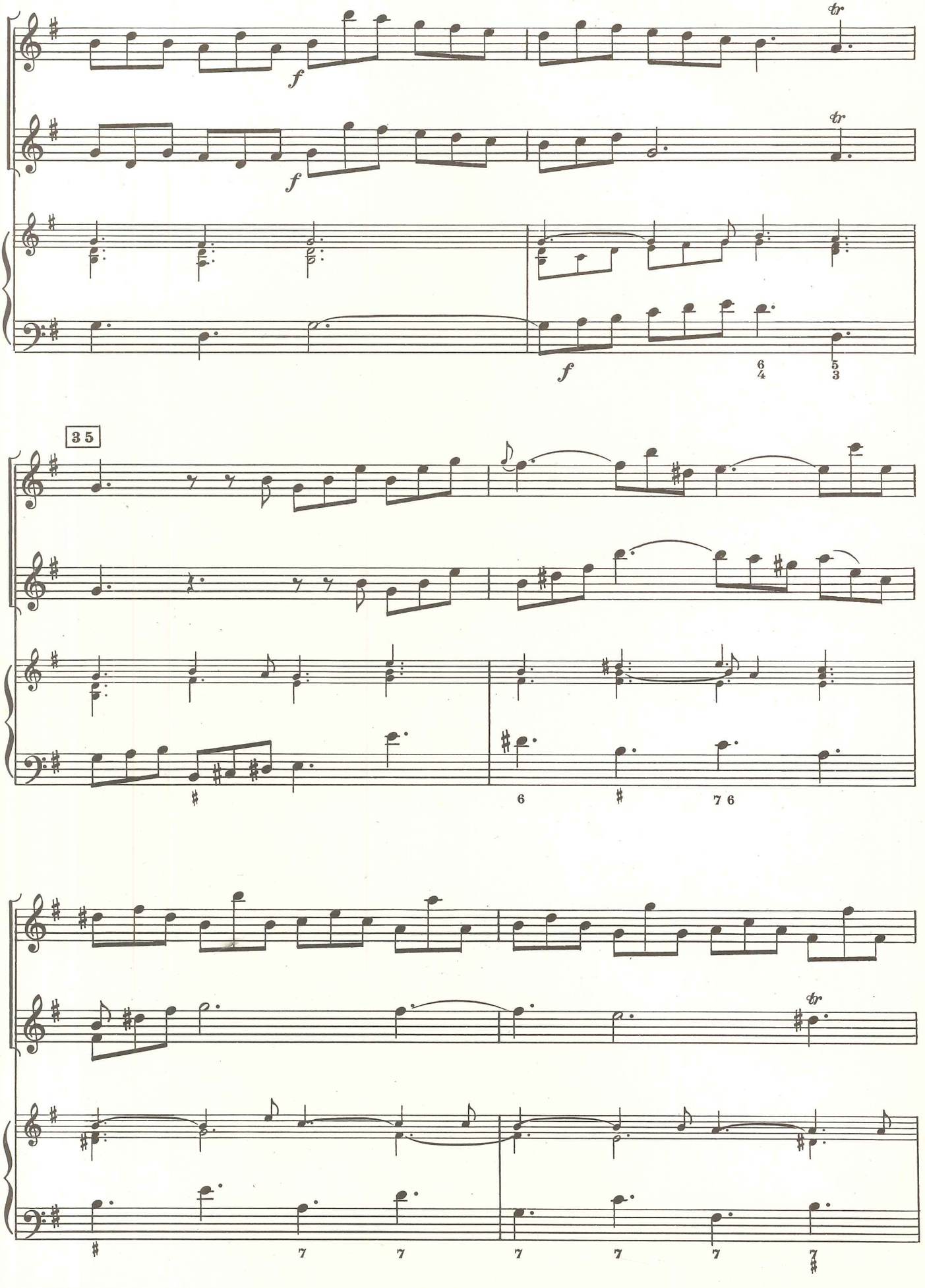

5
p
f
p
f
f
6/4
6/4
6
6
6

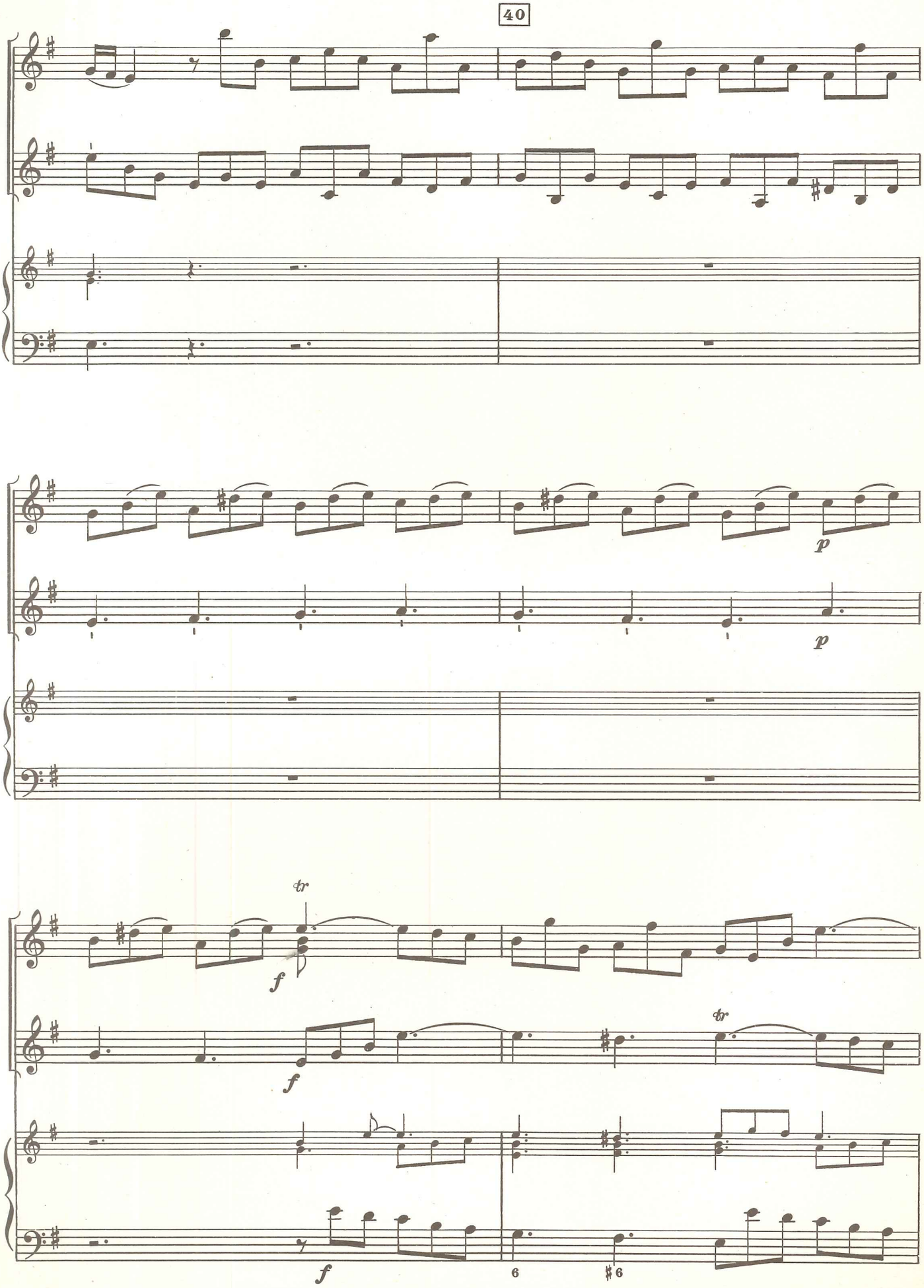

10
tr
p
p
p

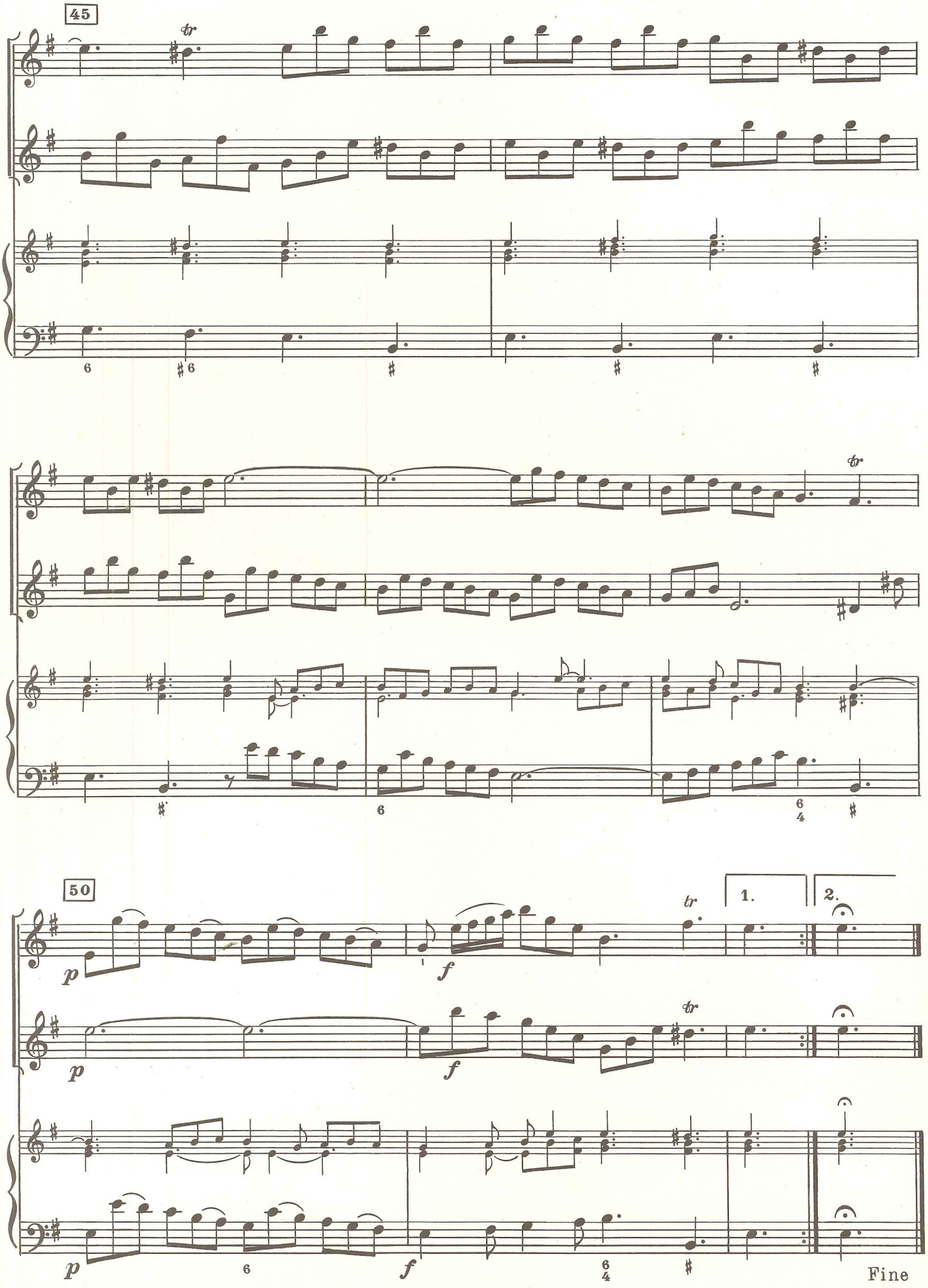

15
1
2
f
tr
f
tr
f
6
4
6
6
6
20
7


25

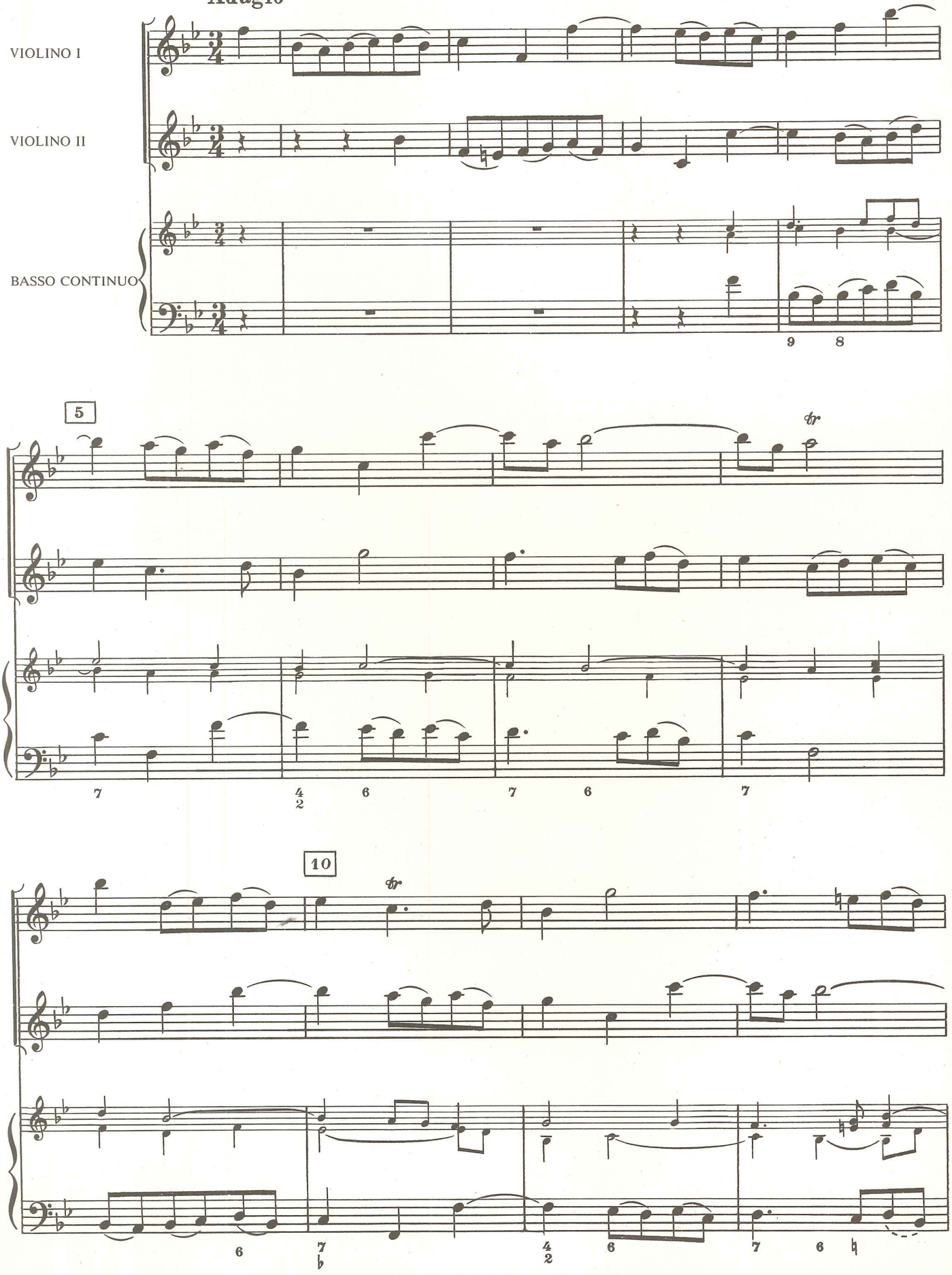

30
p
p
p

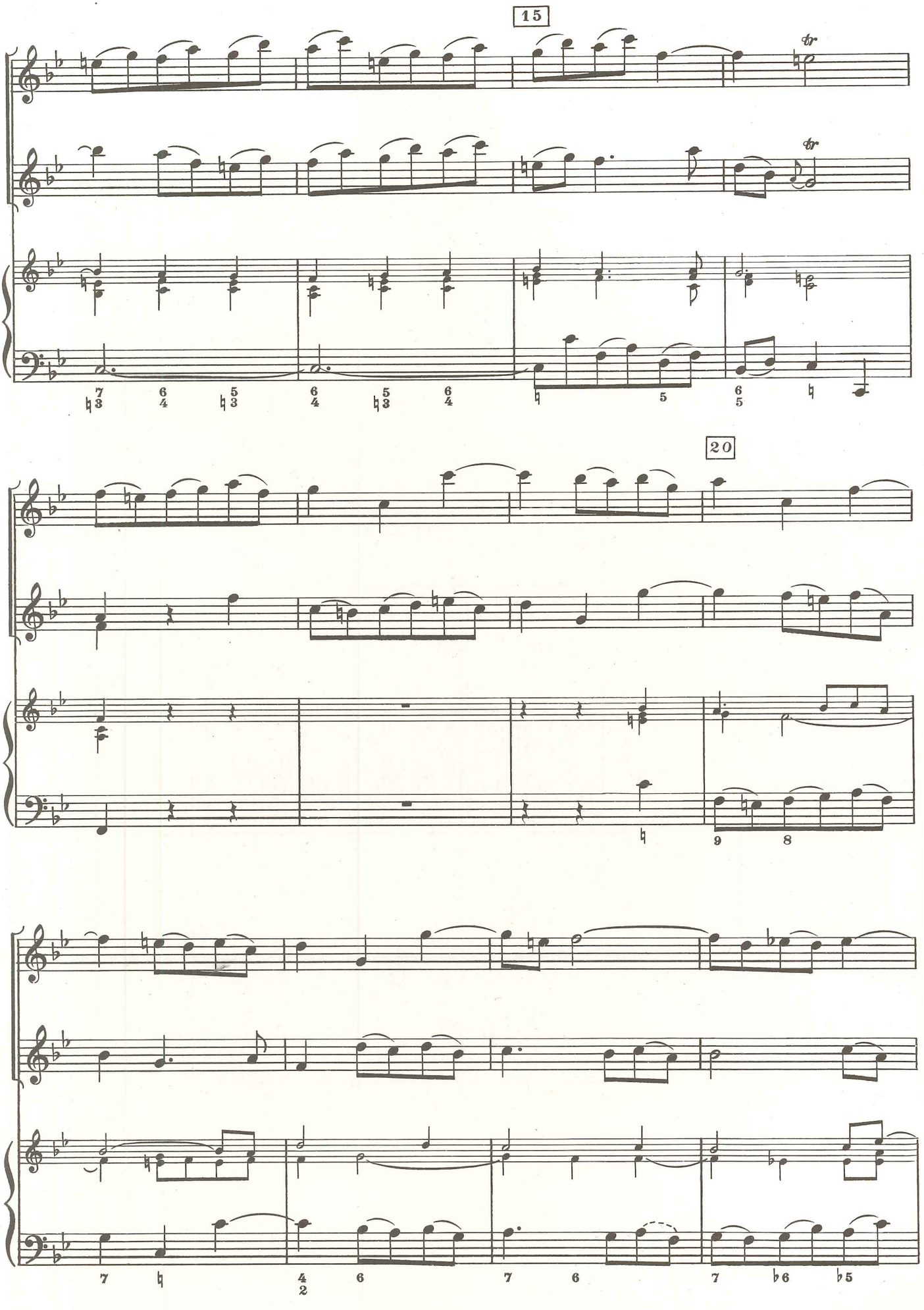

f
f
tr
tr
f
6
4
5
3
35
6
7 6
7
7
7
7
7
7
tr

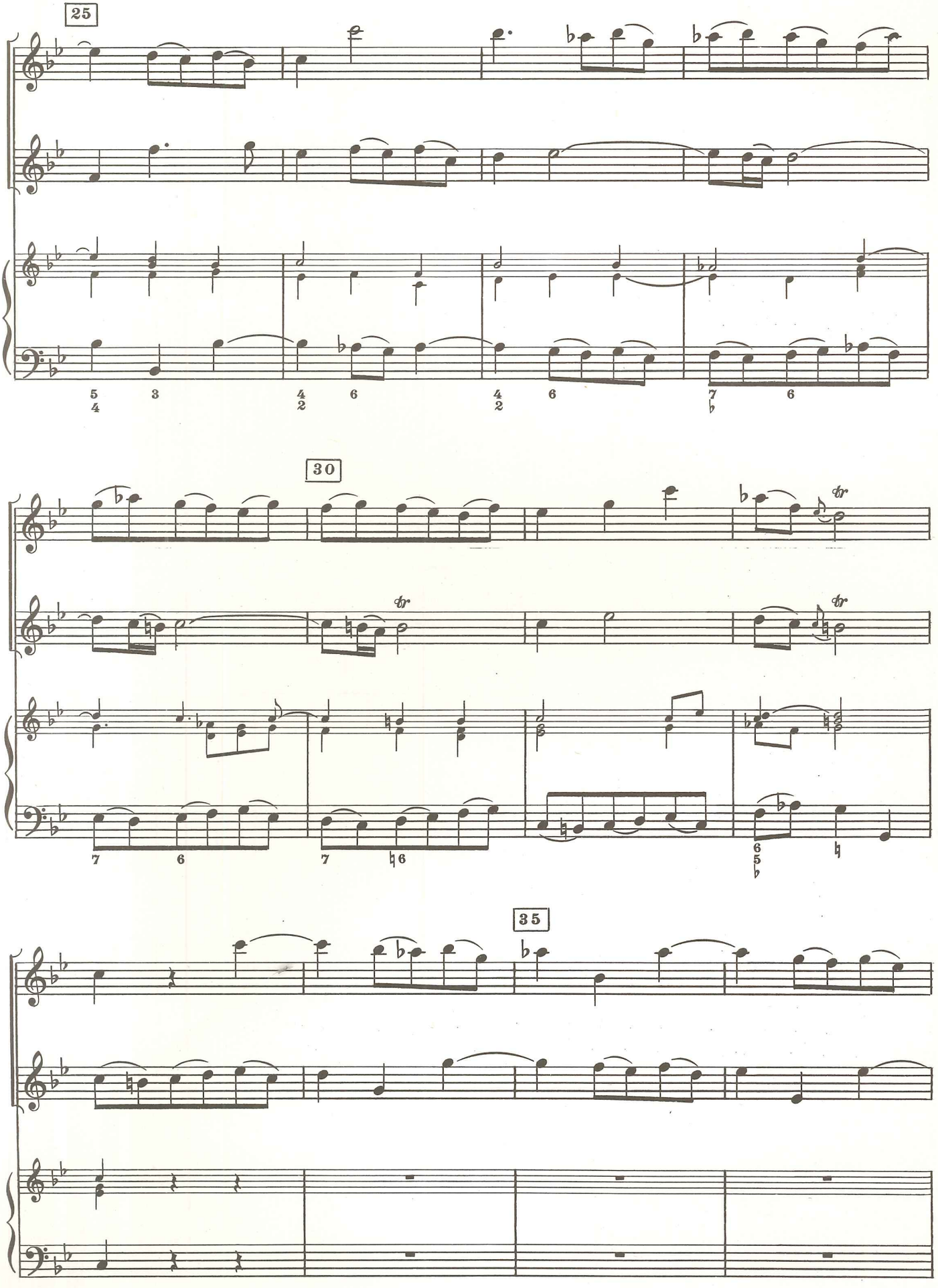

40
p
p
tr
f
f
tr
f
6
♯6

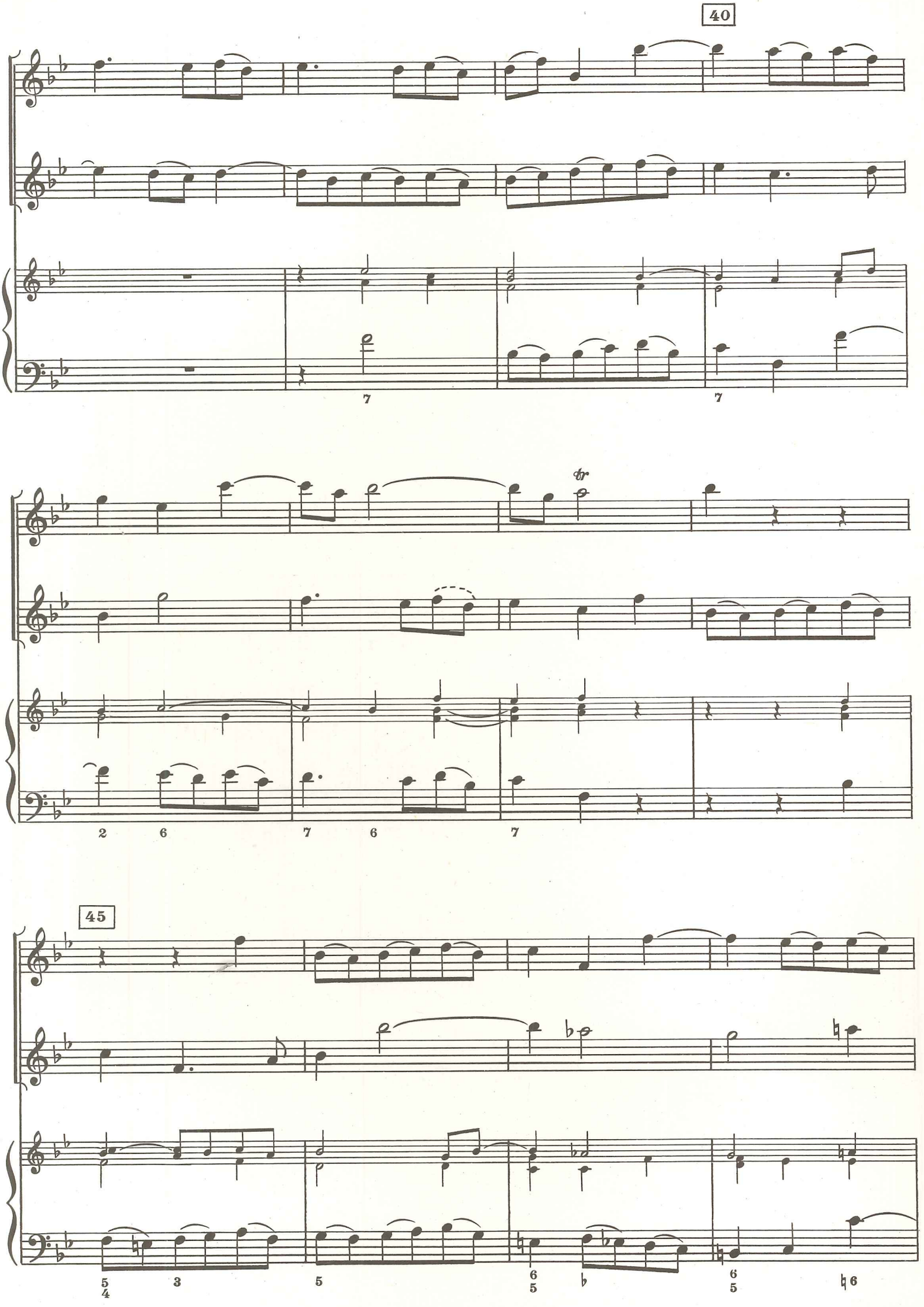

45
tr
6
6
tr
6
6
4
50
p
f
tr
1.
2.
p
f
tr
p
6
f
6
4
Fine

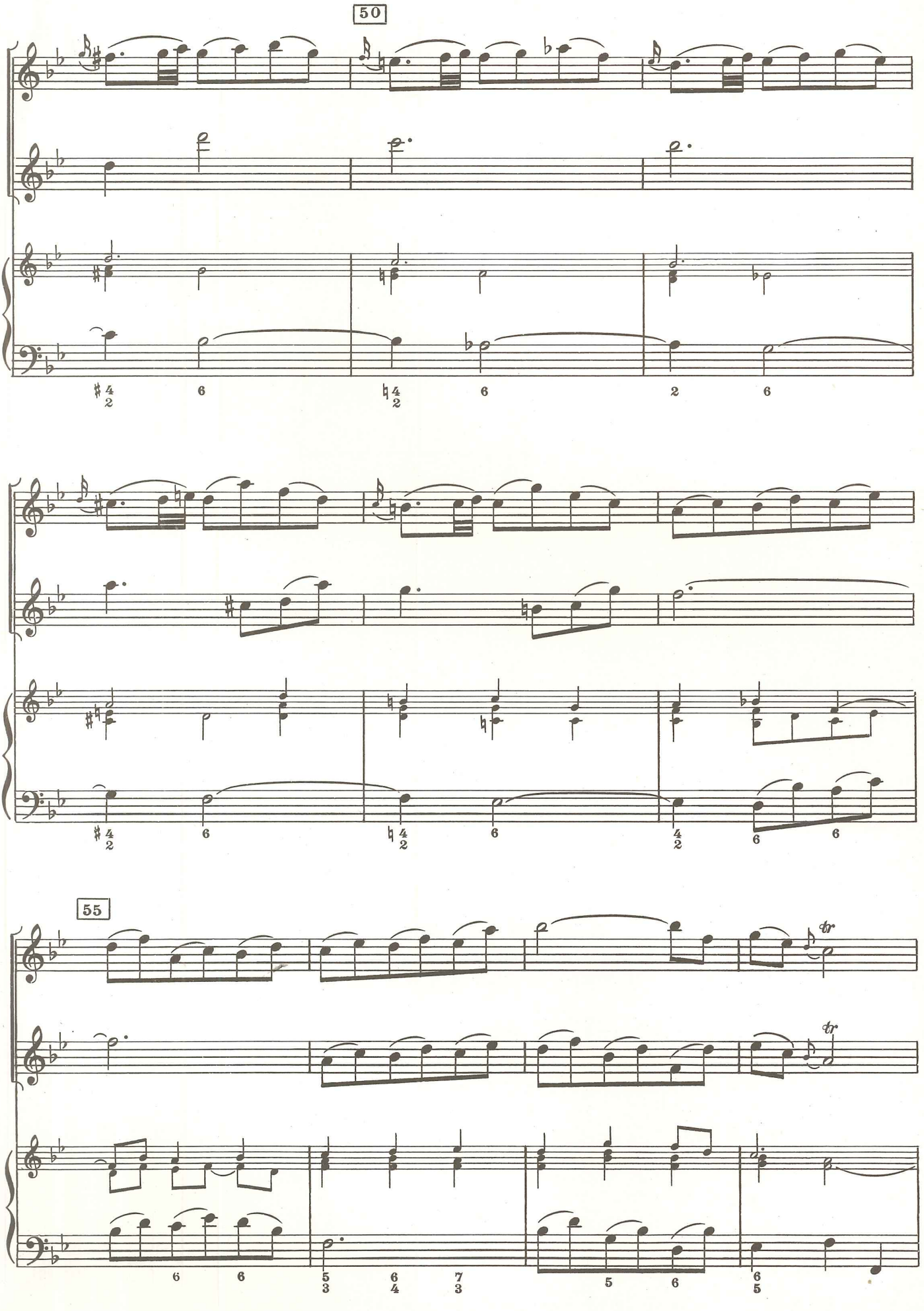
CONCERTO VI

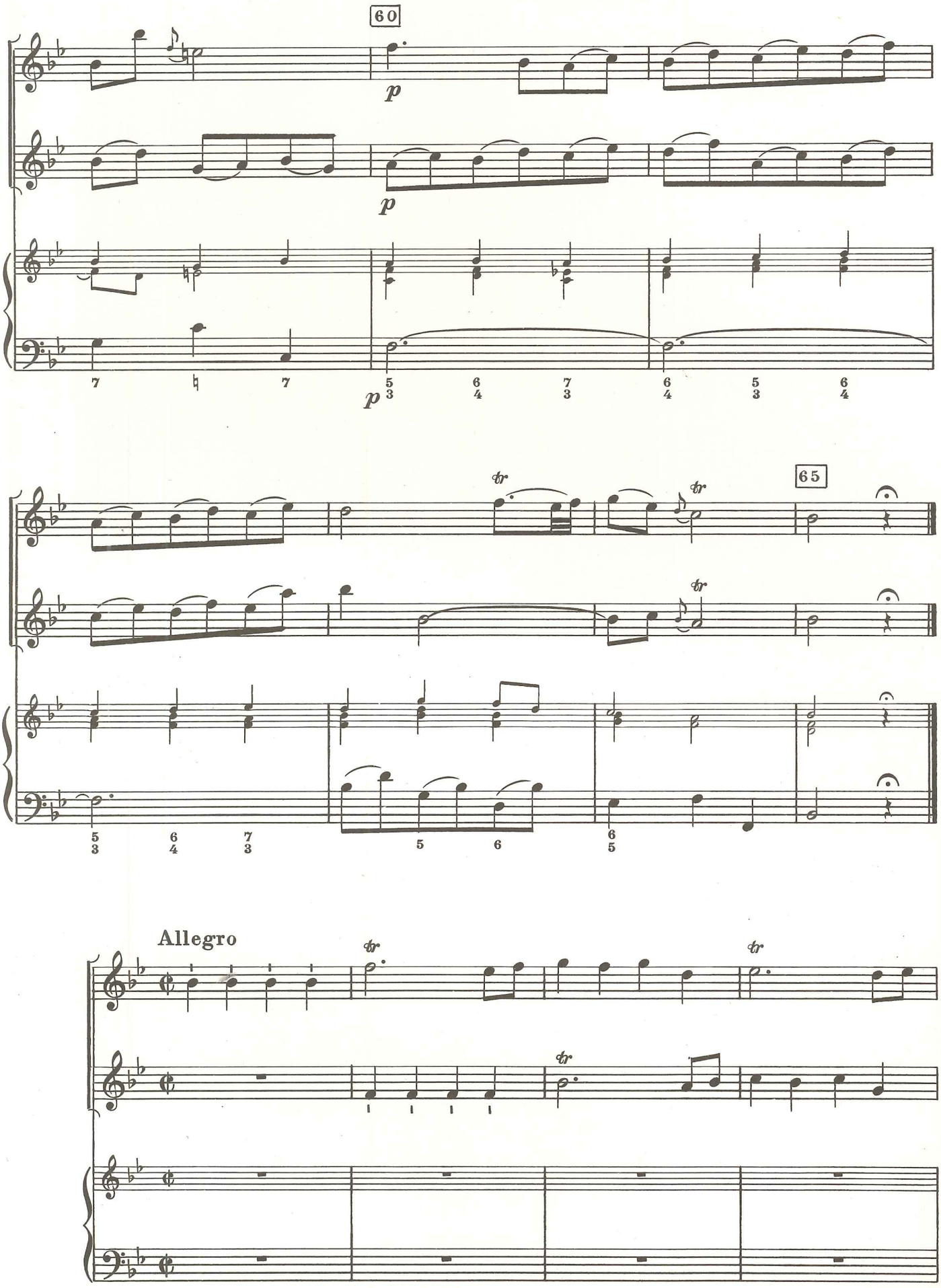


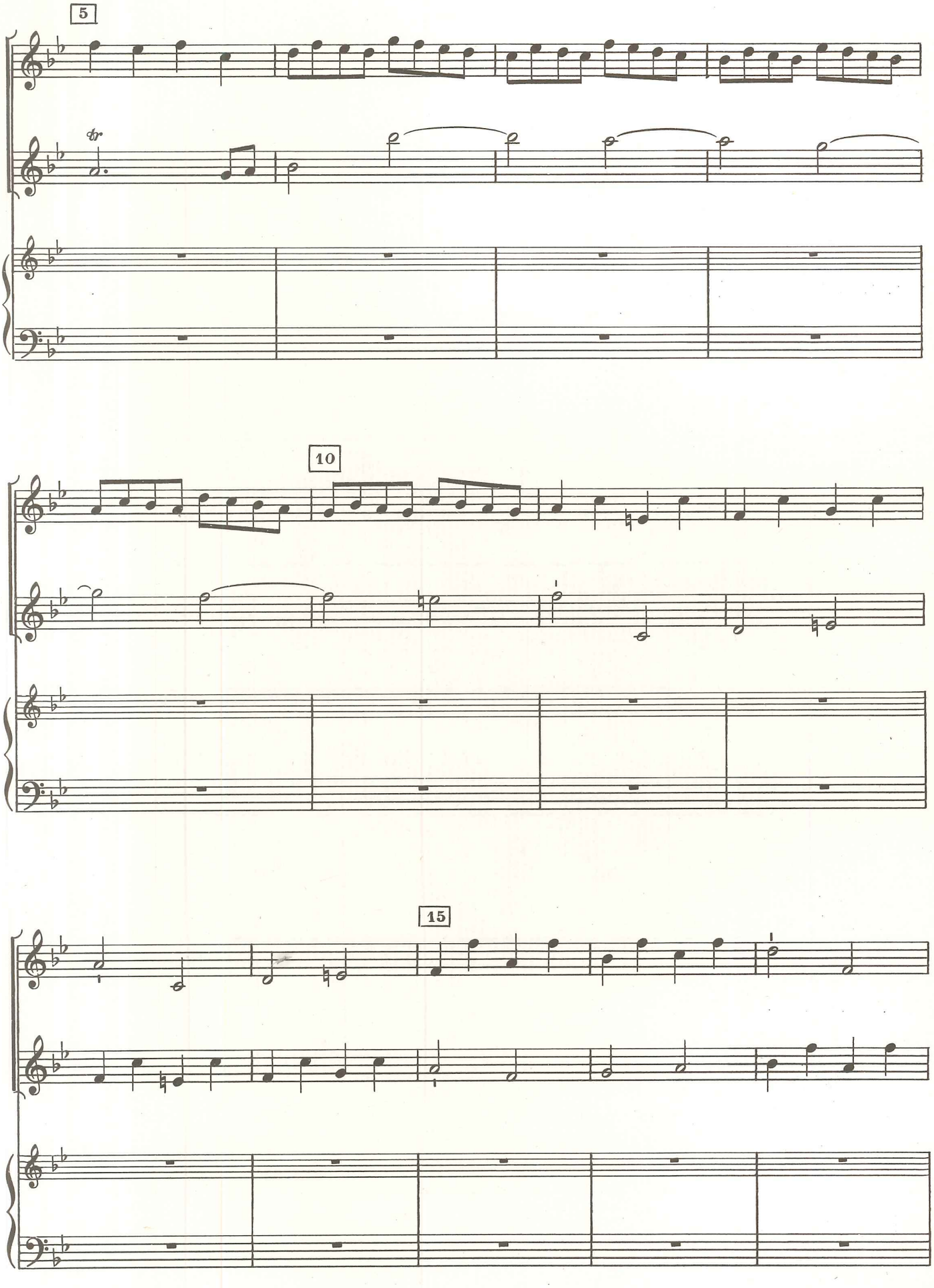

15
tr
tr
20

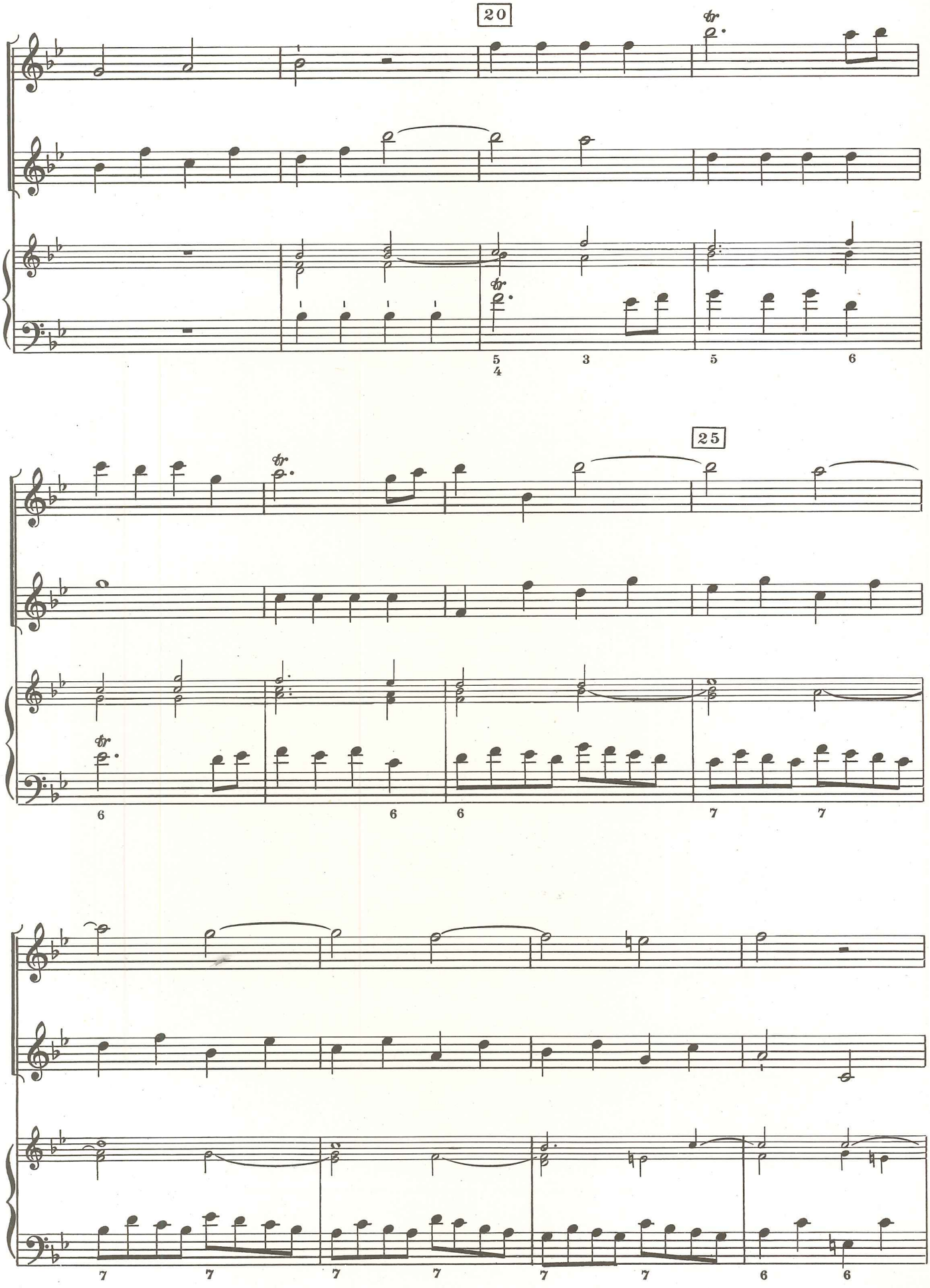

25
30
35

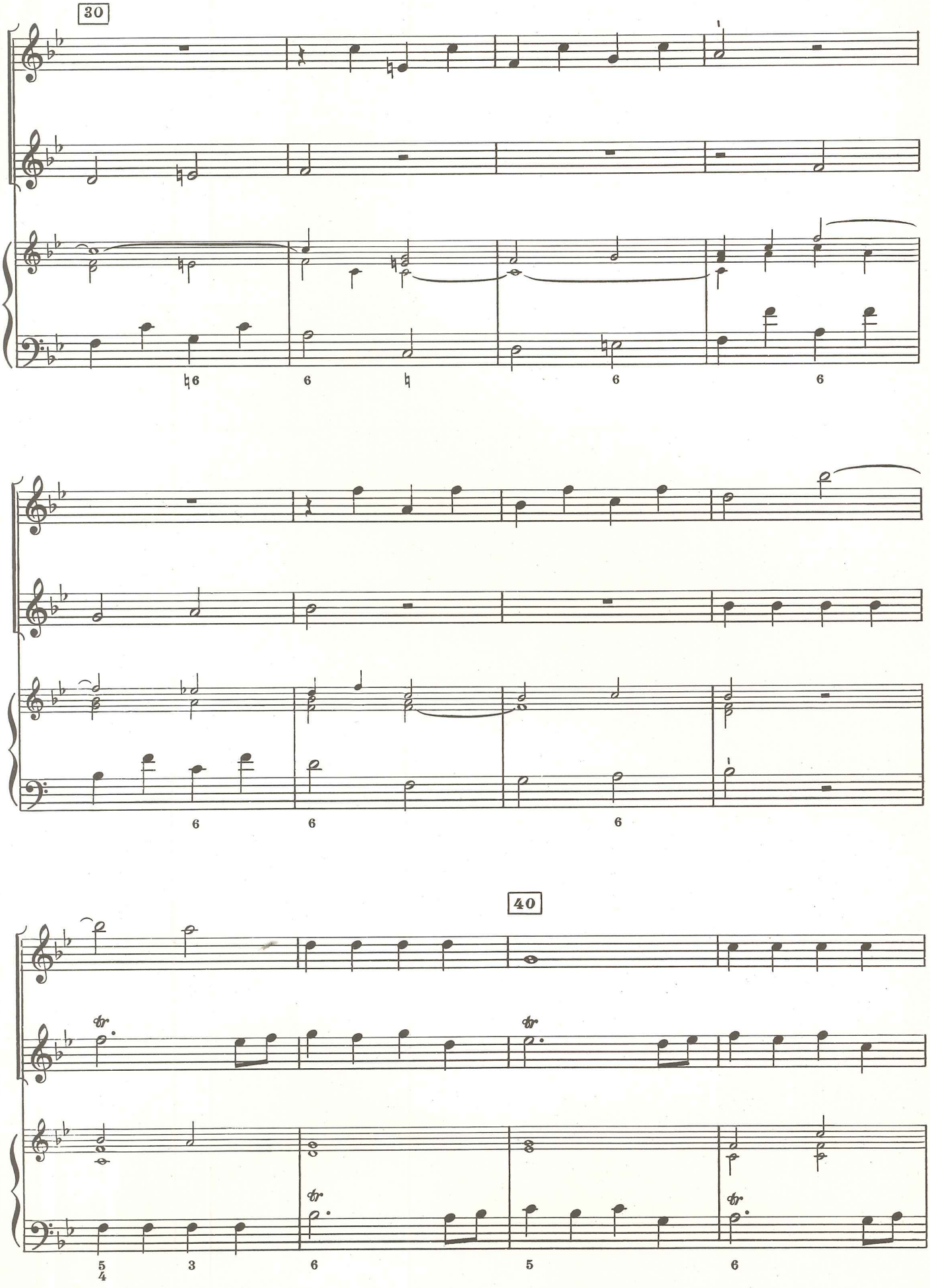

40
45

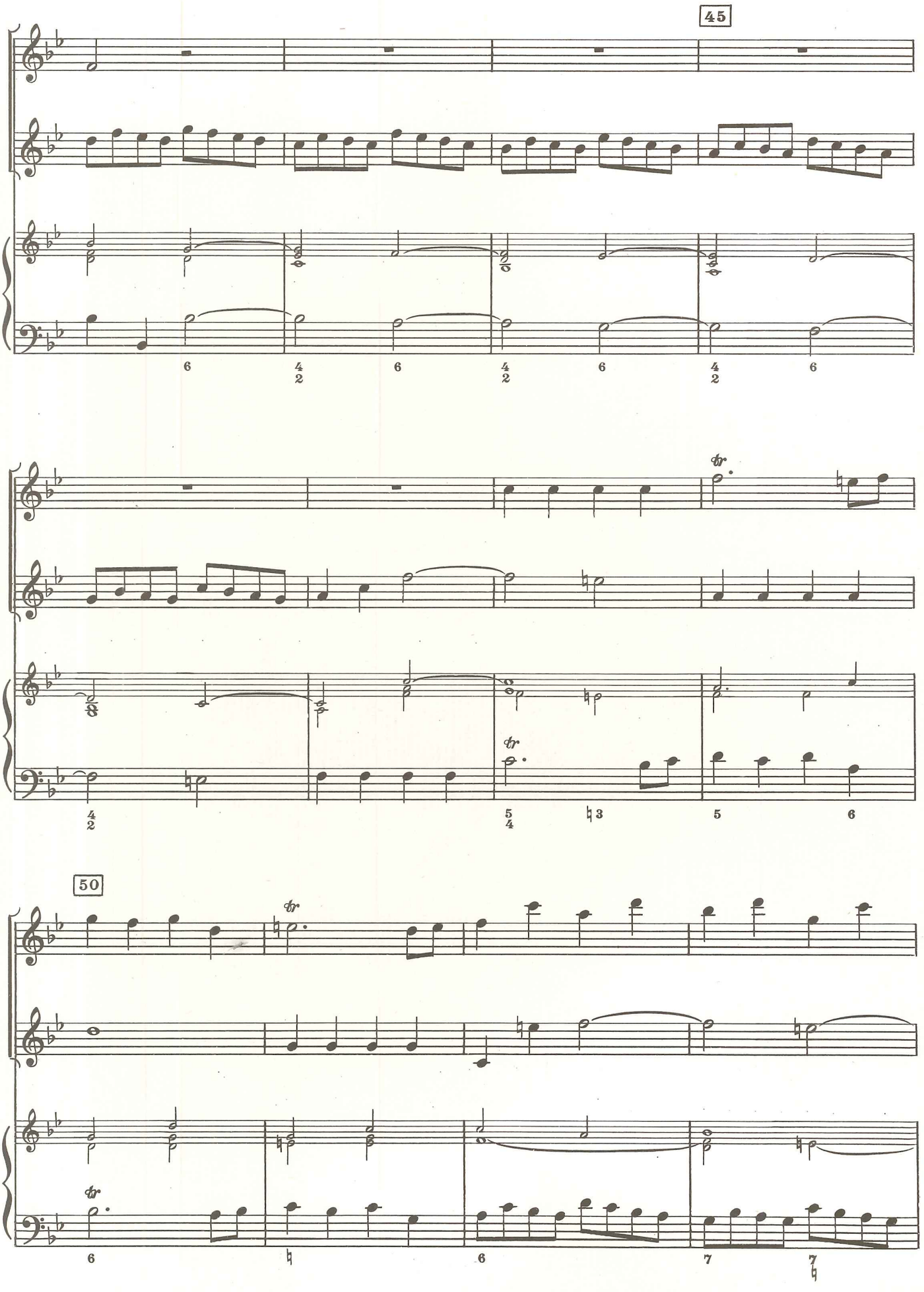

50
55
tr
tr

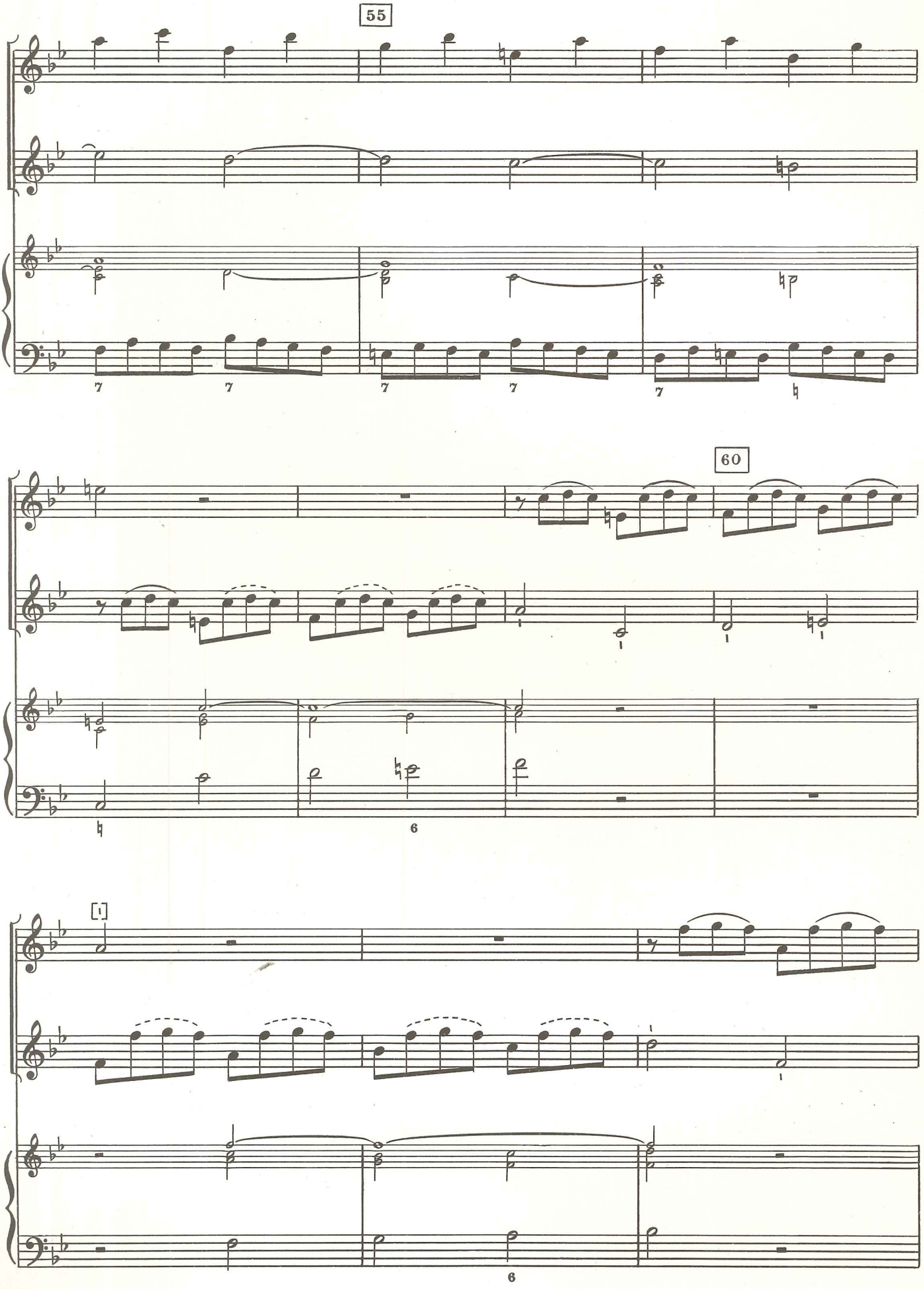

60
p
p
p
65
Allegro

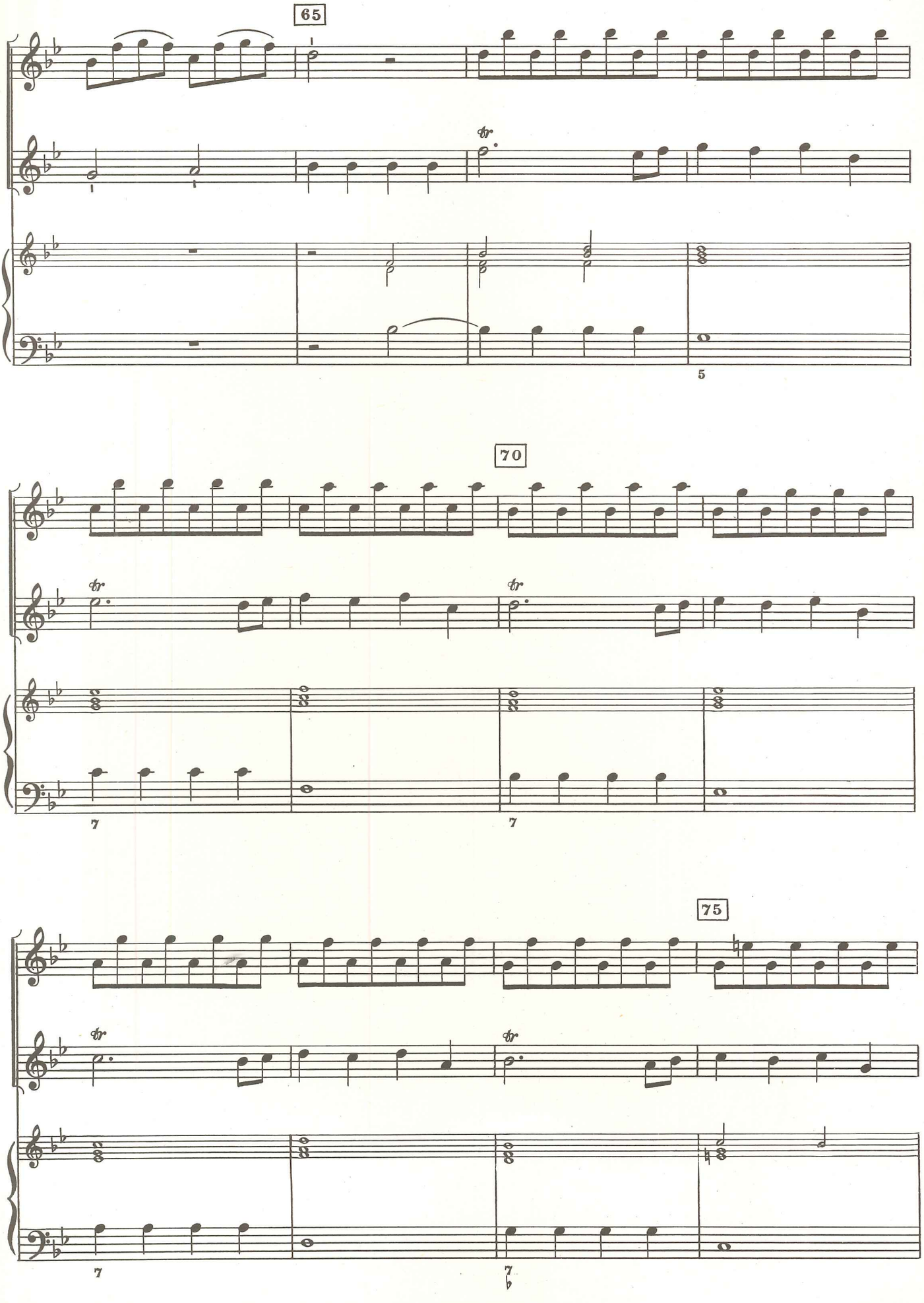

5
tr
10
15

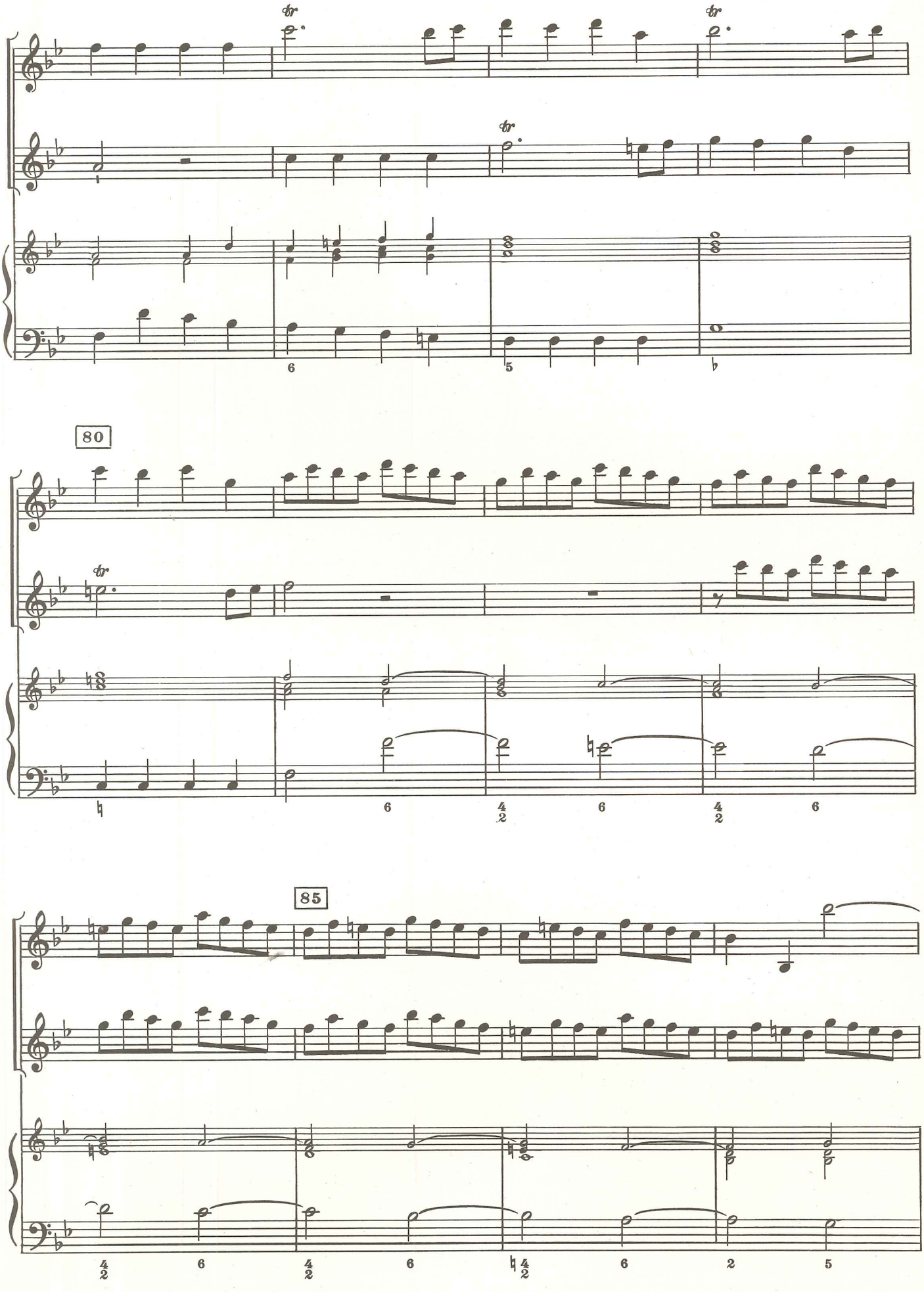

20
25

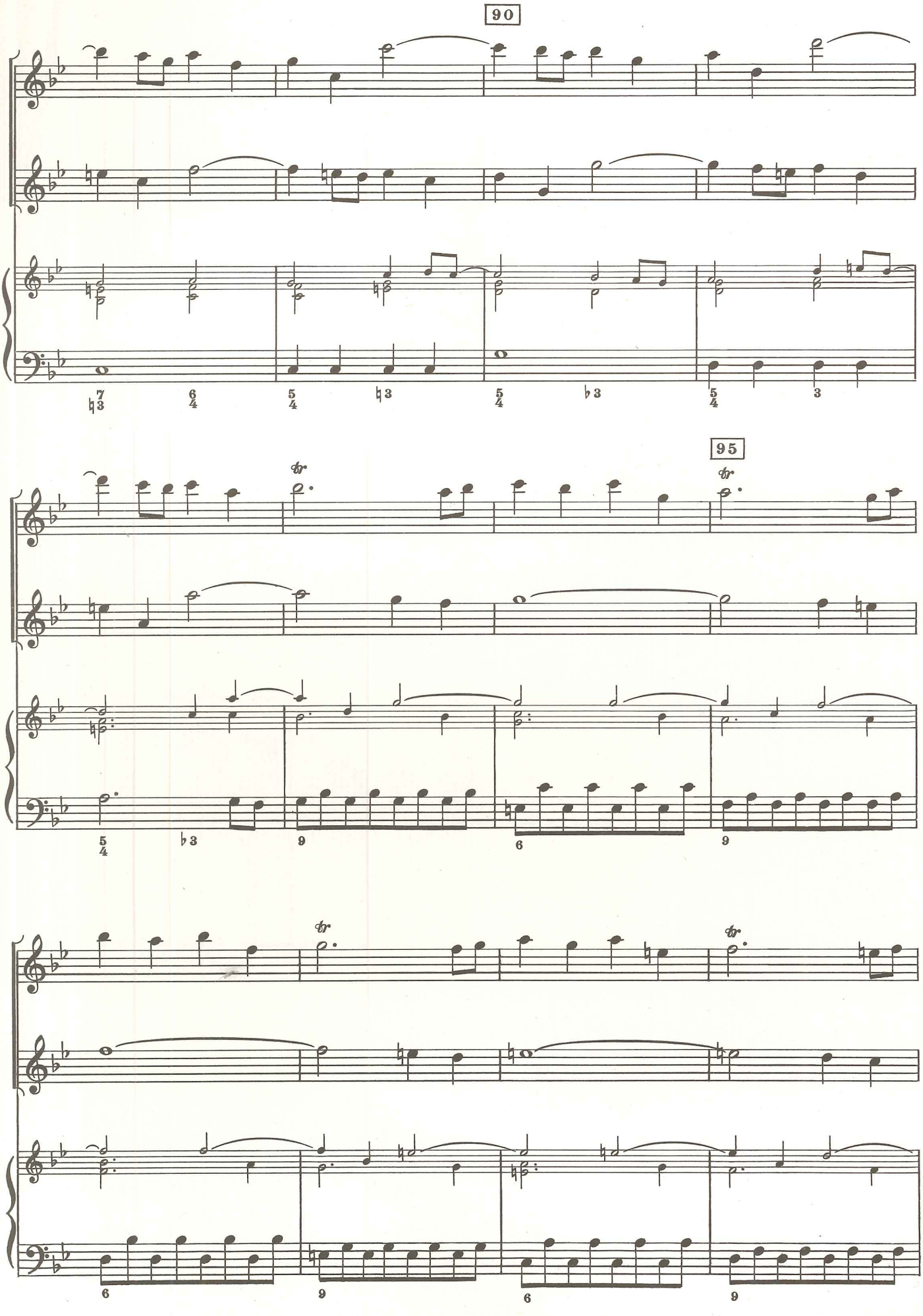

30
40
tr.

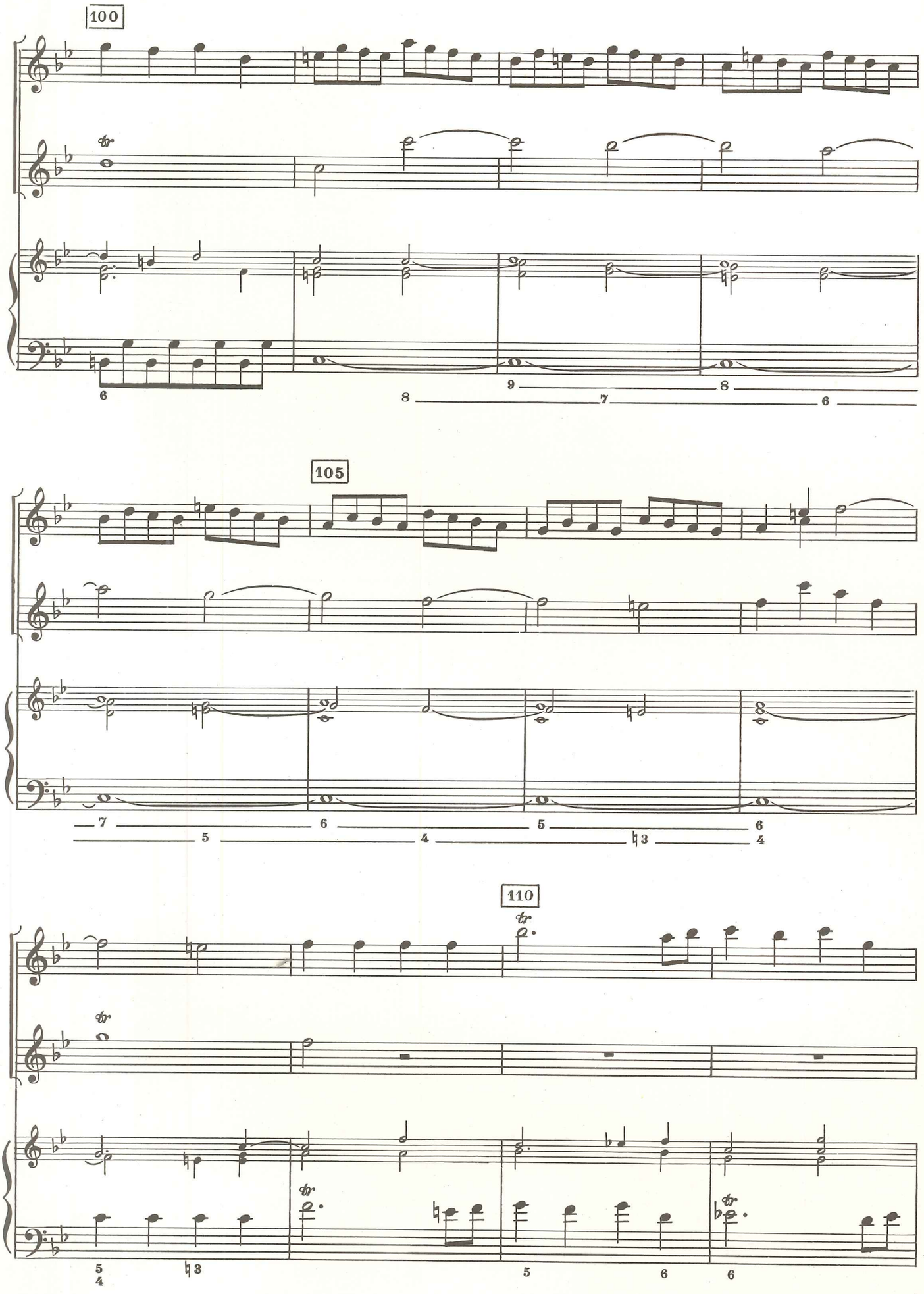

45
50

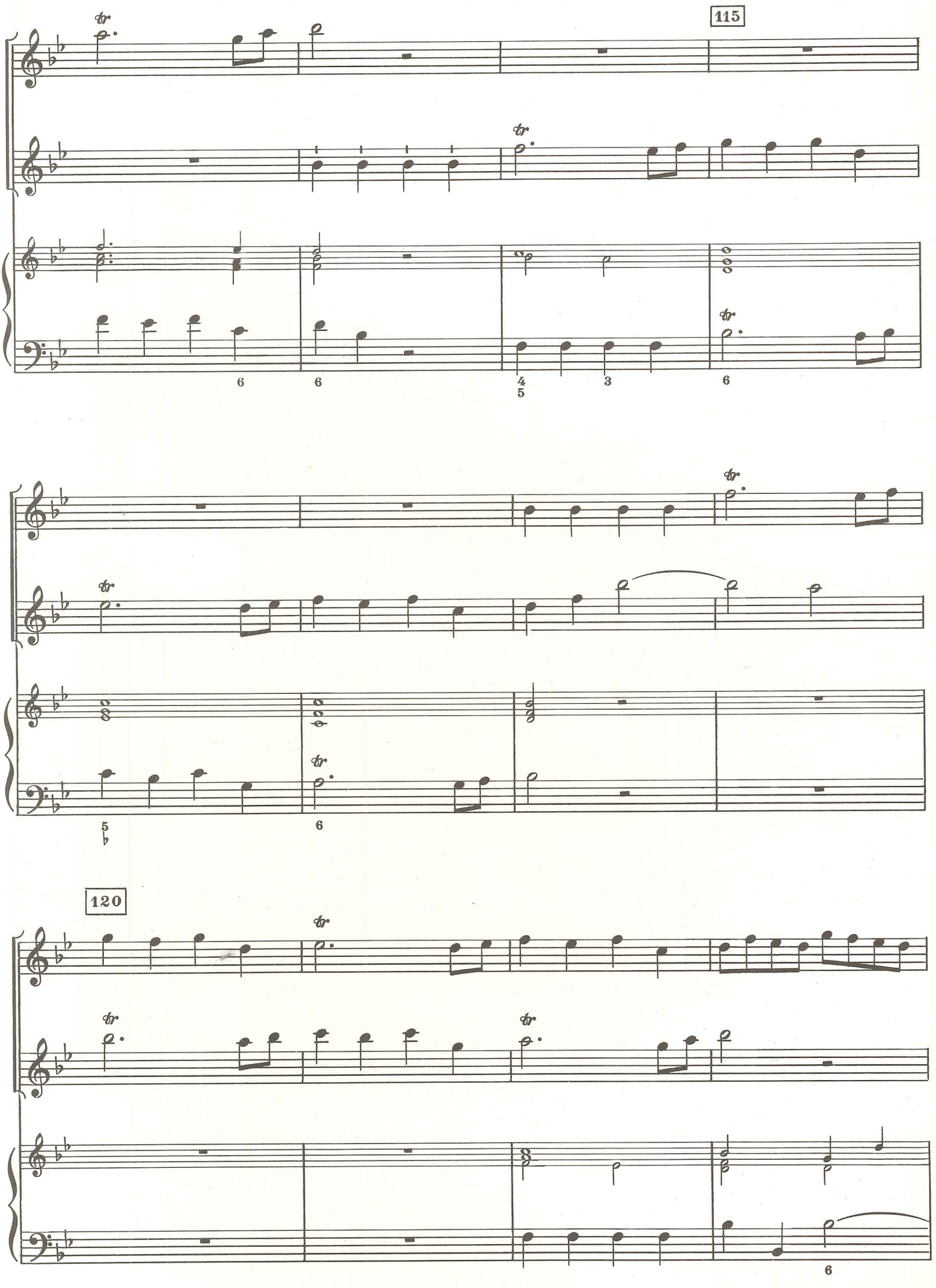

55
60
1
7
7
7
7
7
6
6

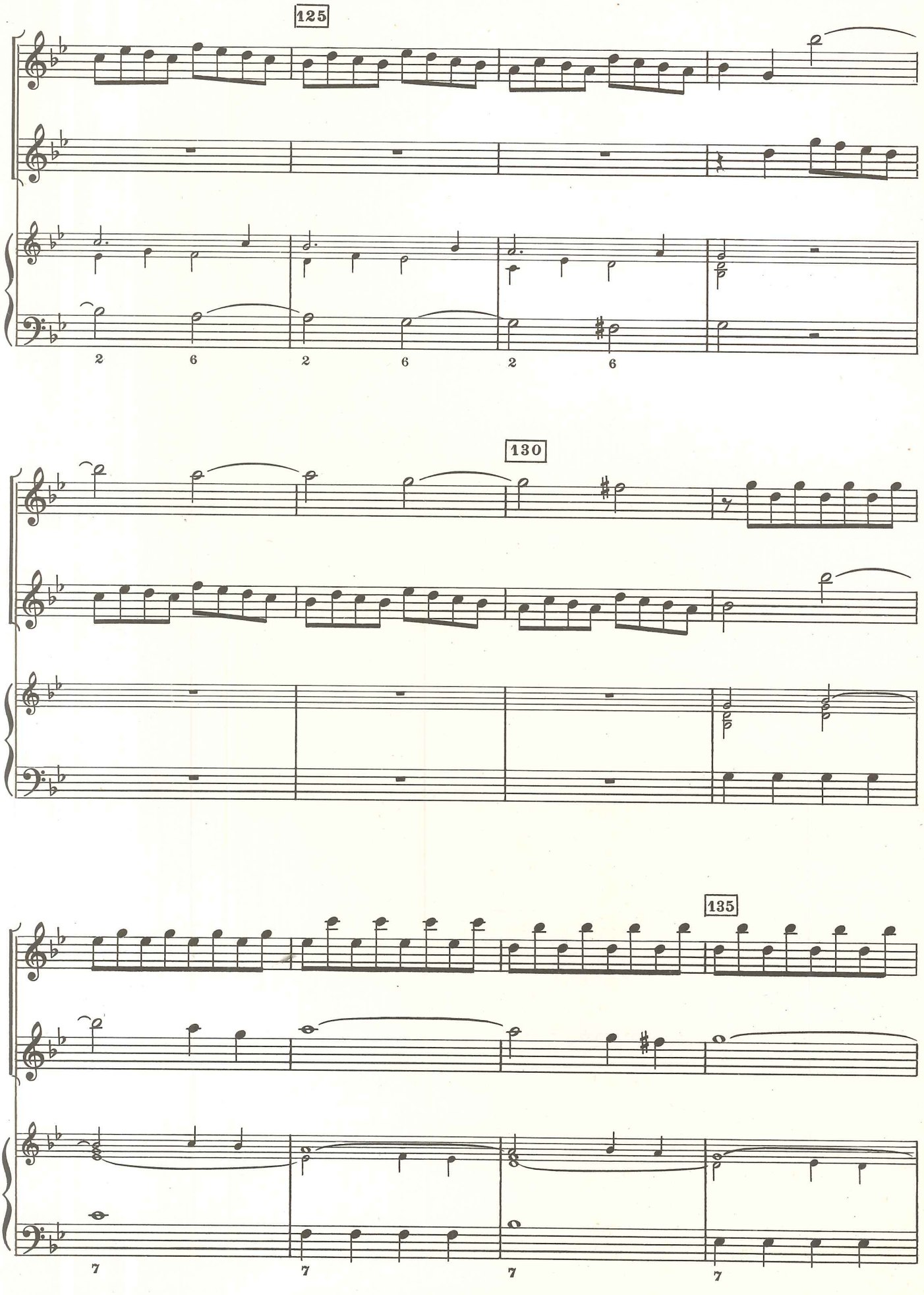

65
tr
5
70
tr
tr
7
7
75
tr
tr
7
7

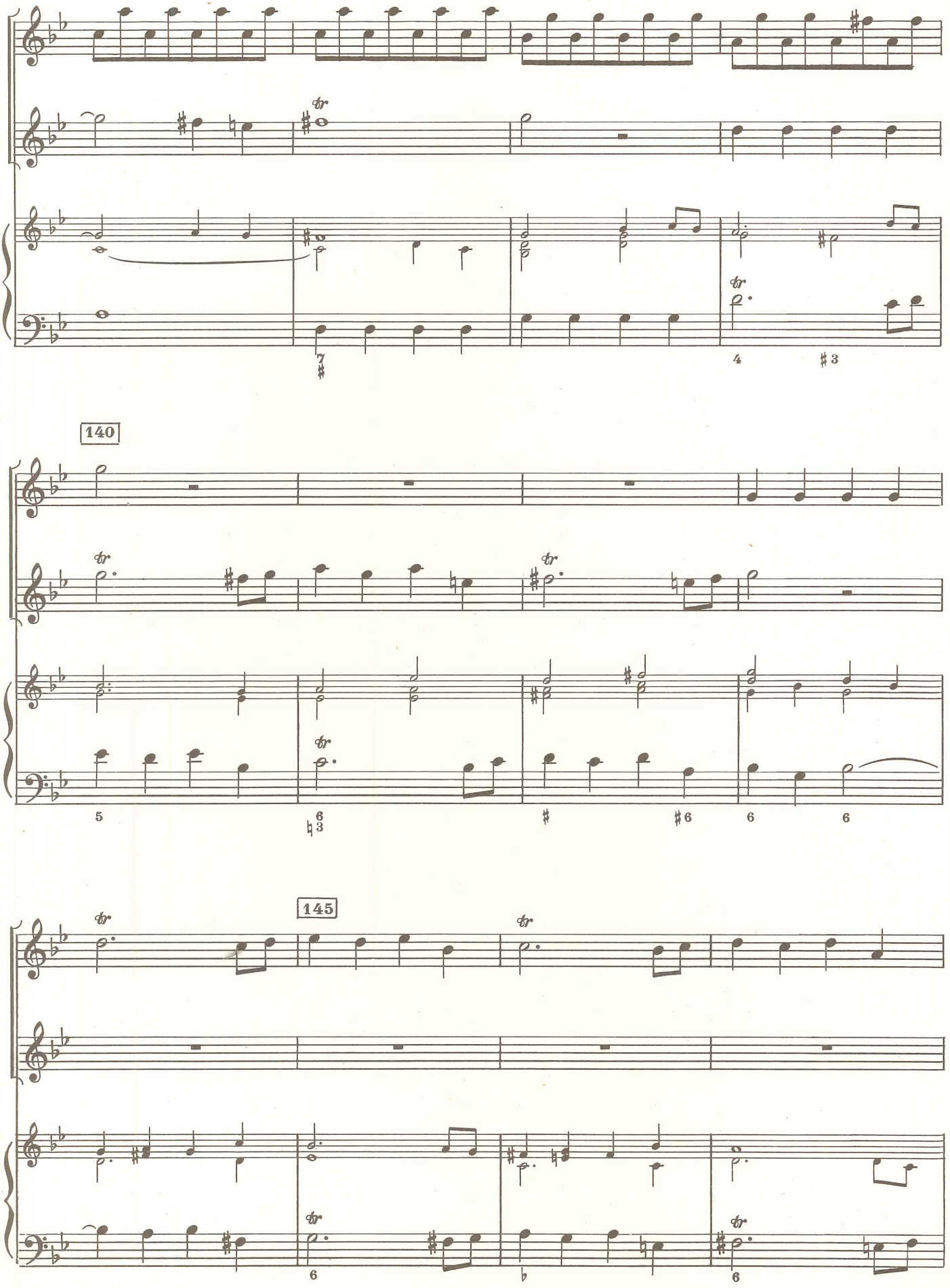

80
85

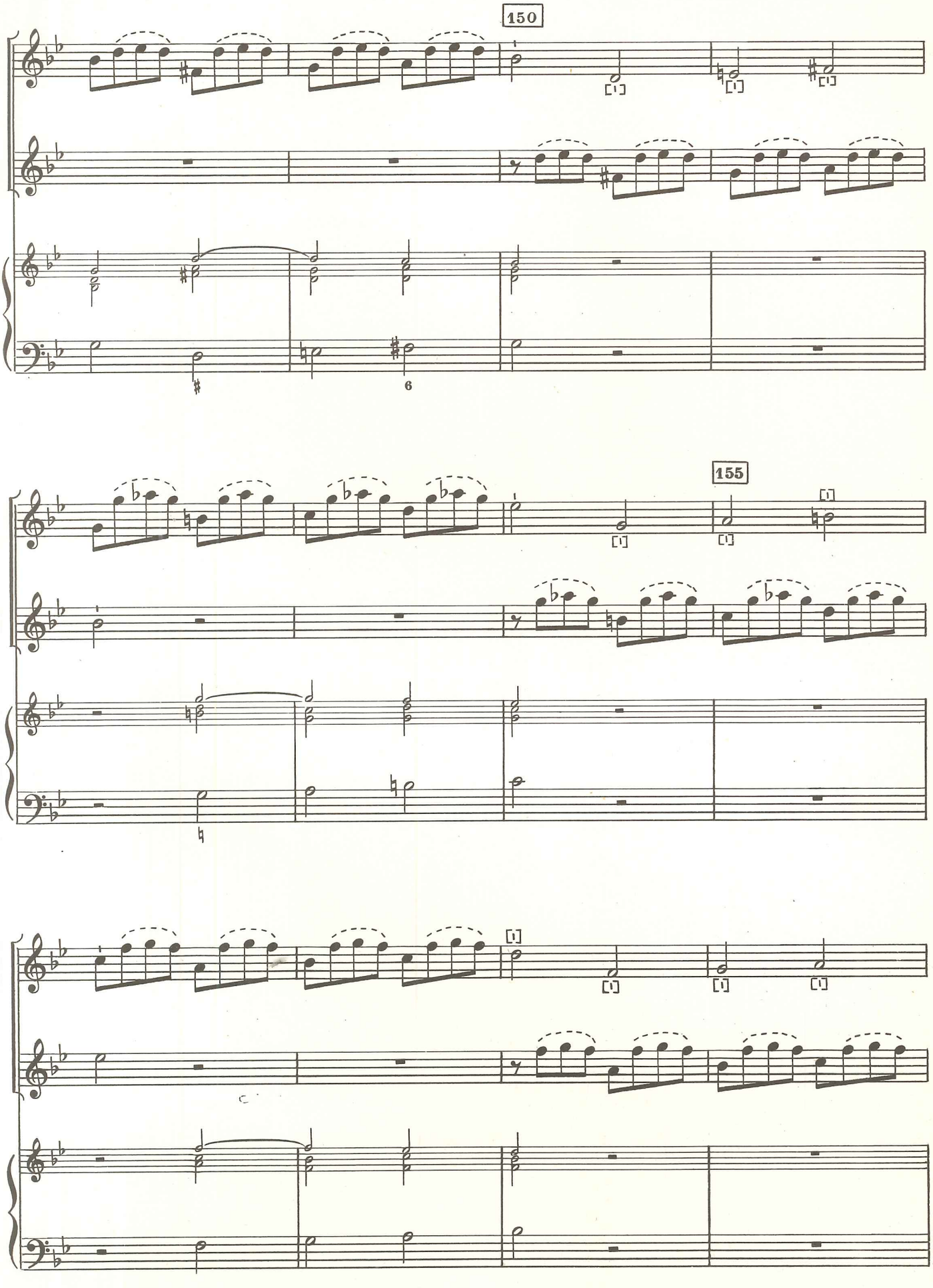

90
95
tr

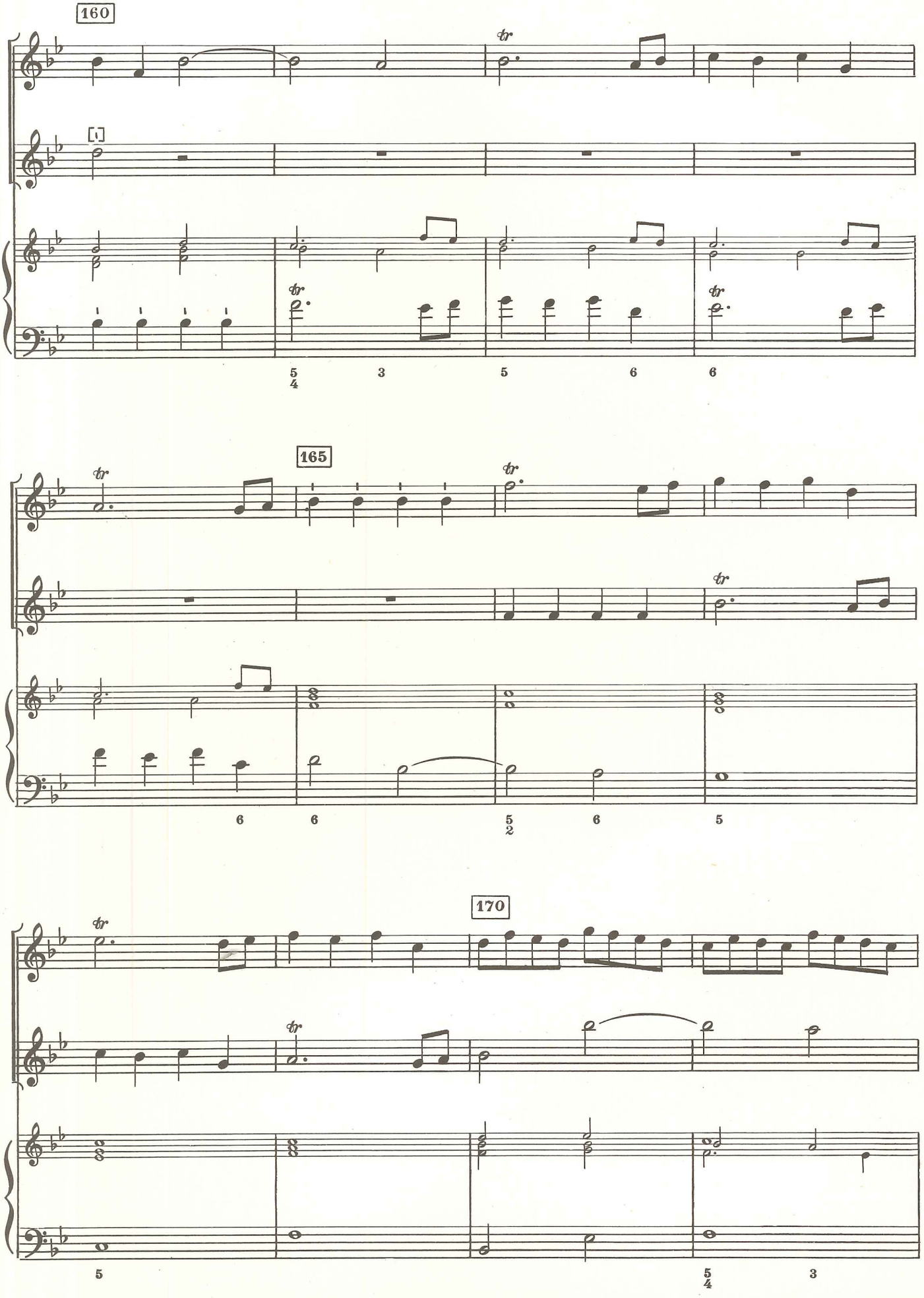

100
105
110

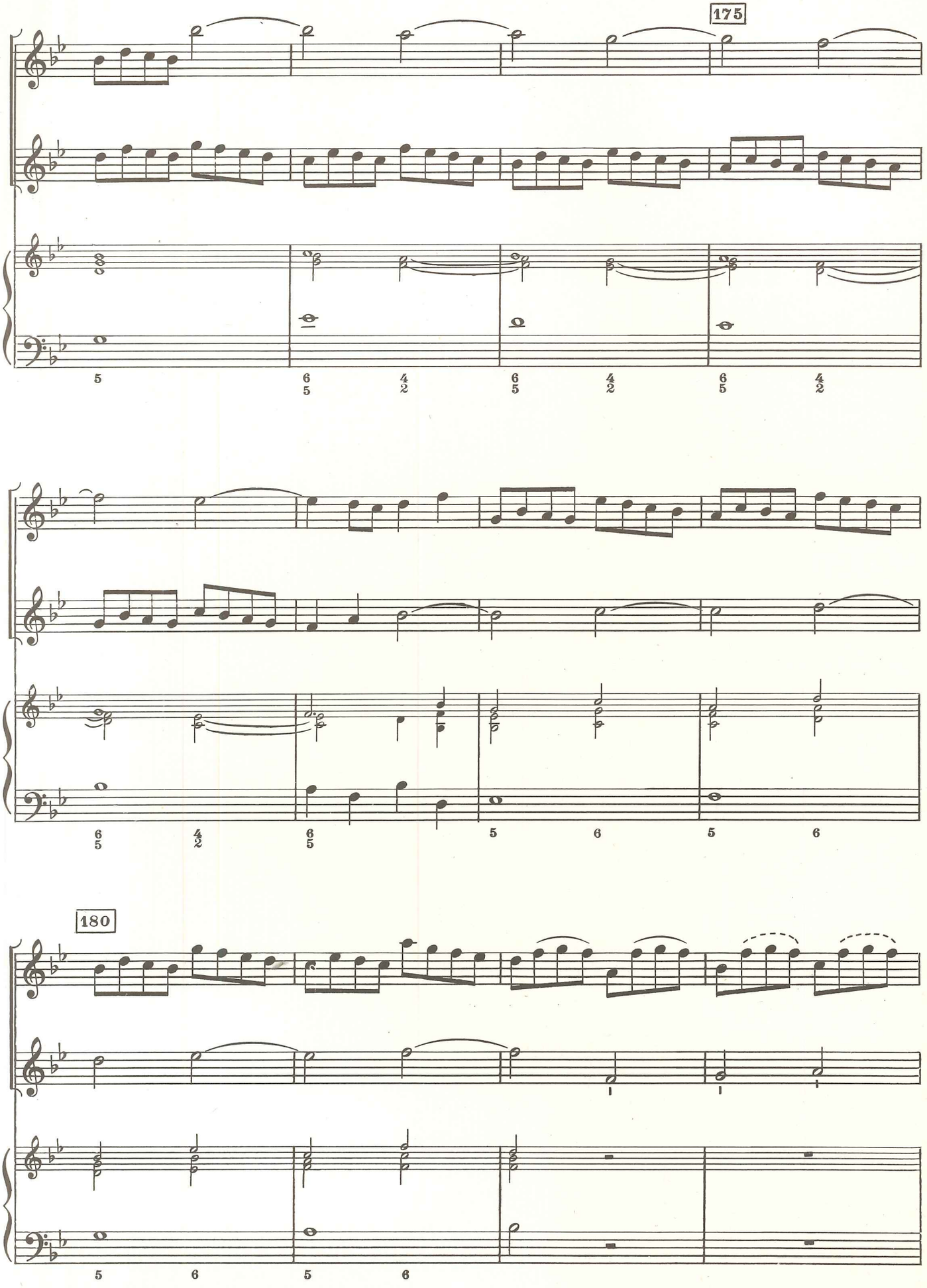

115
120

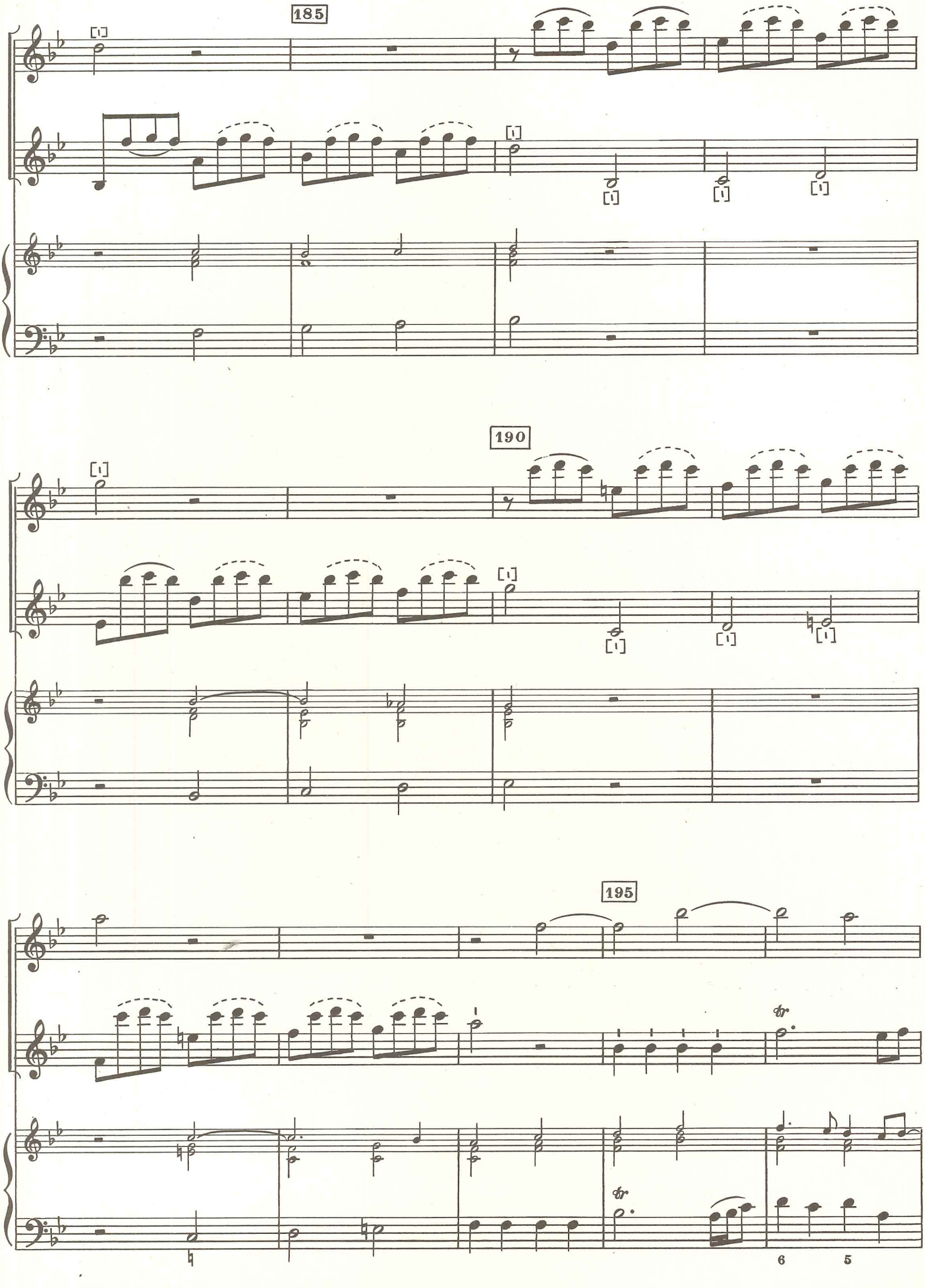

125
130
135

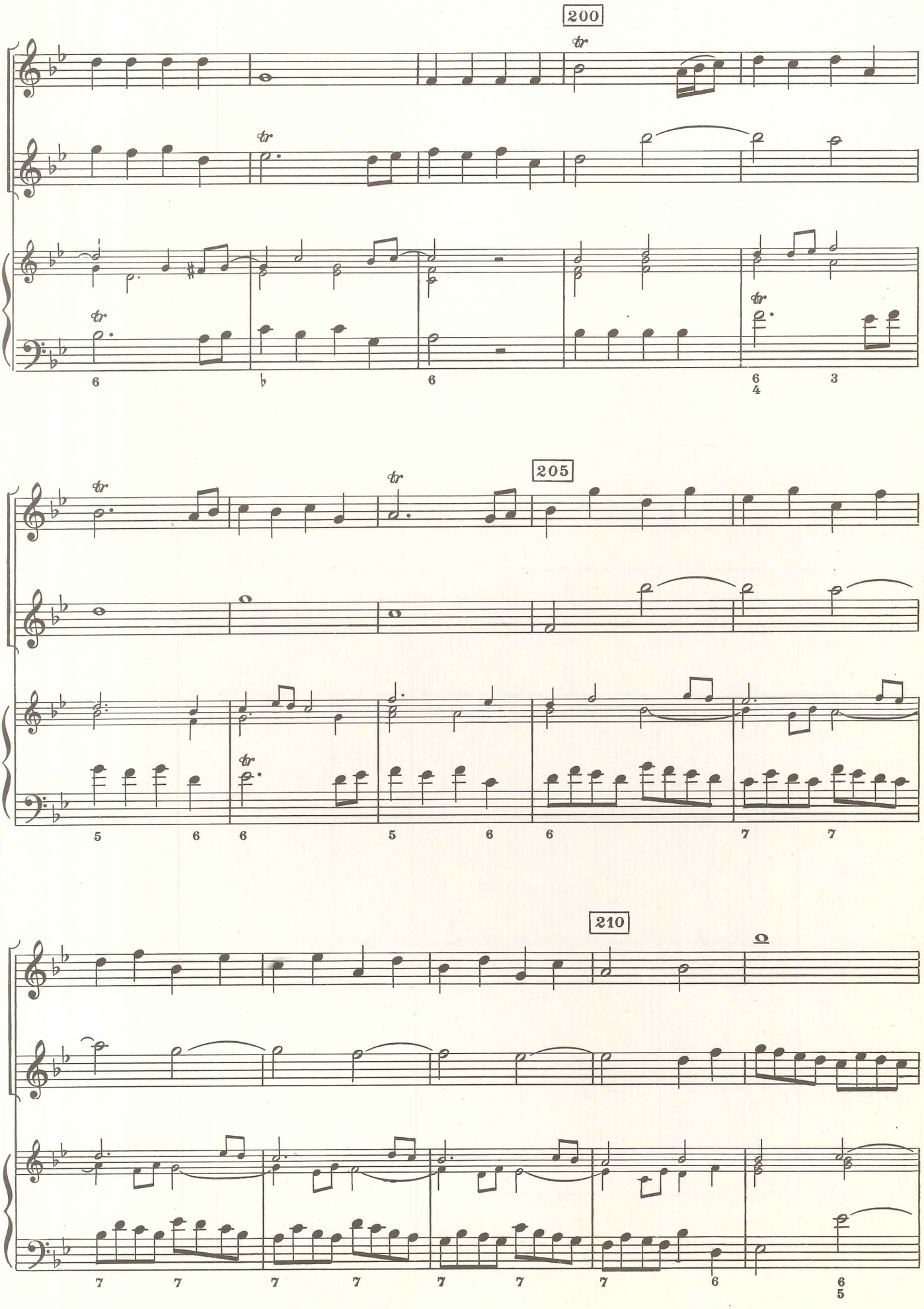

140
145

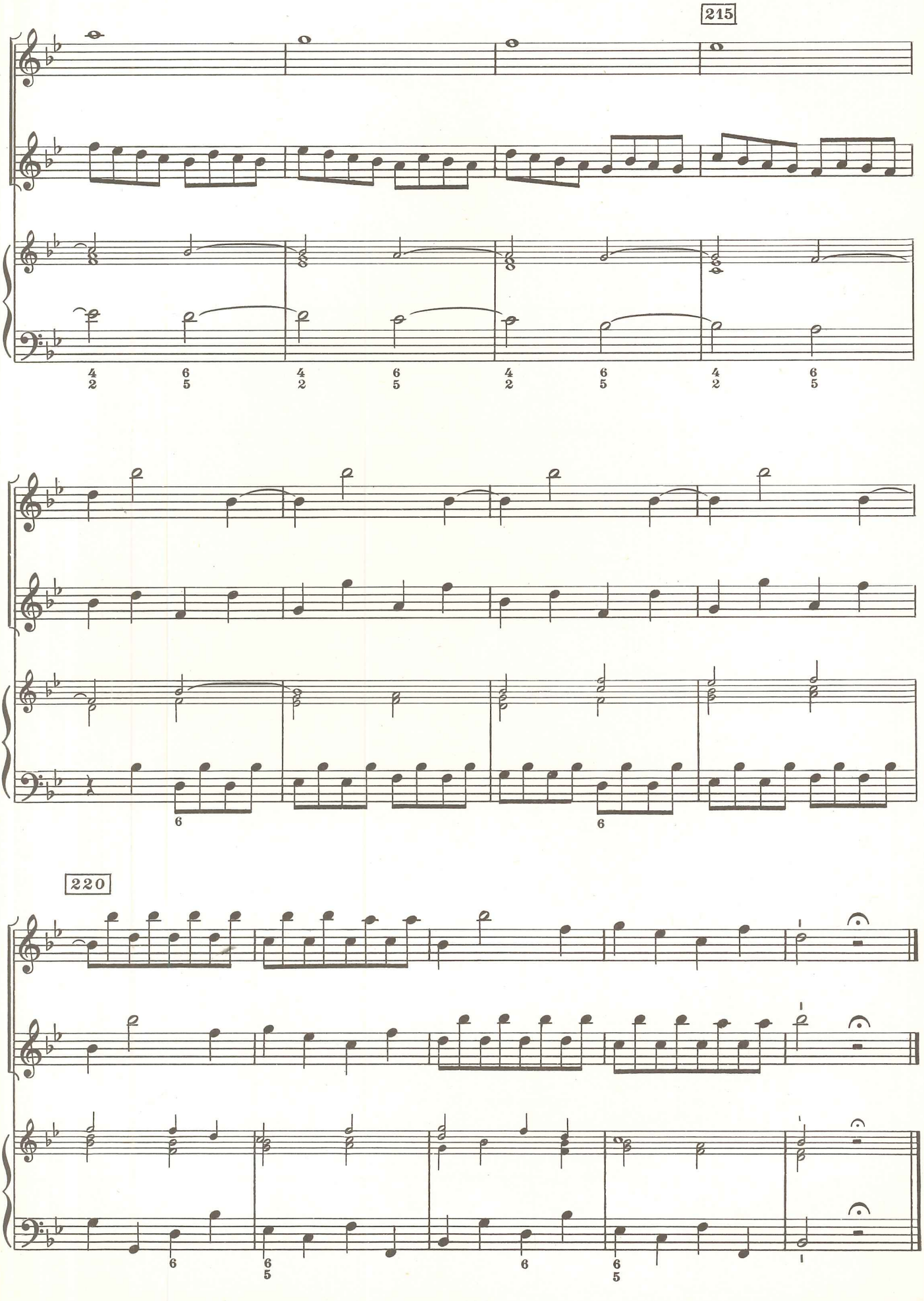

150
155


160
165
170

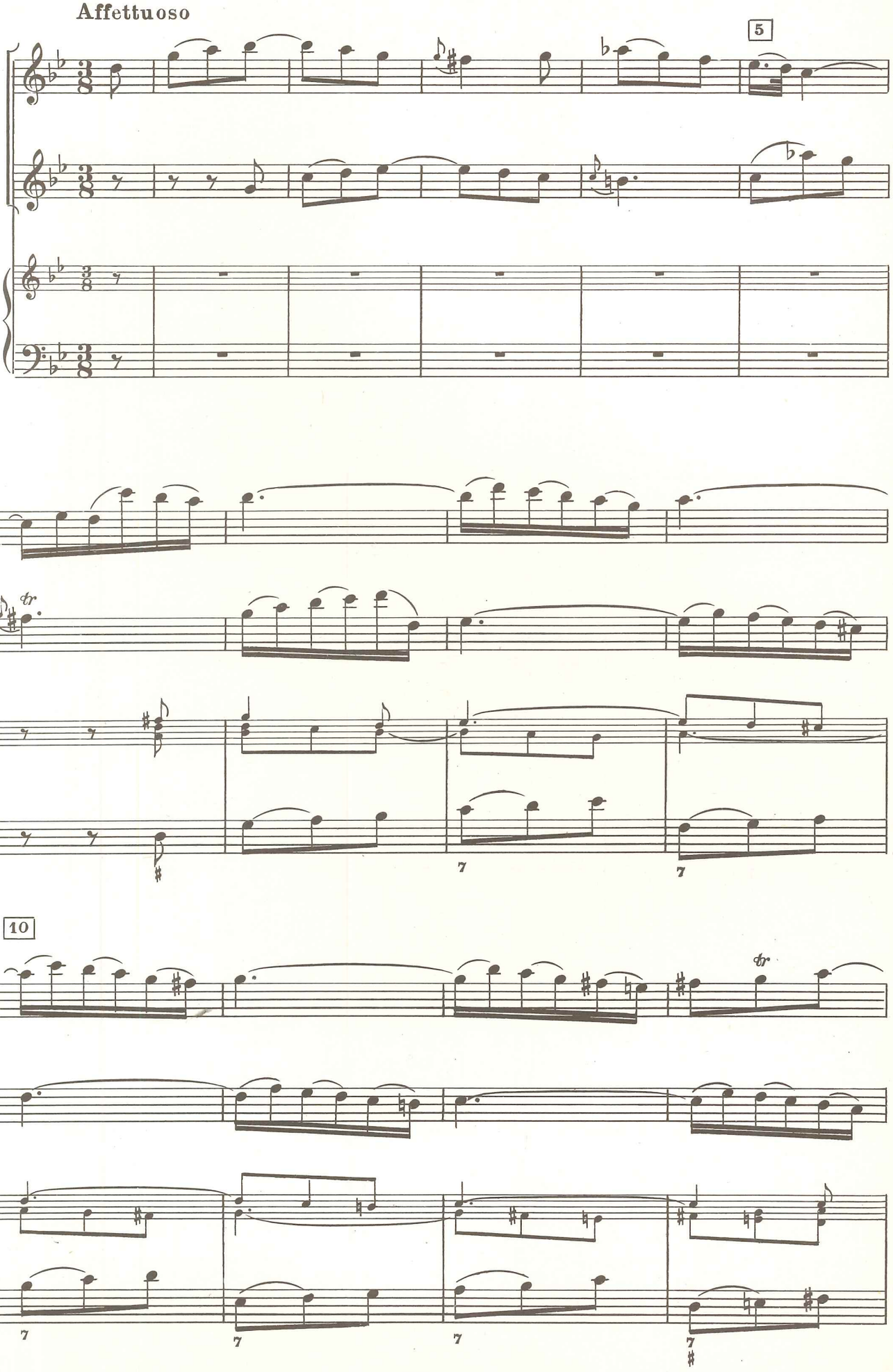

175
180

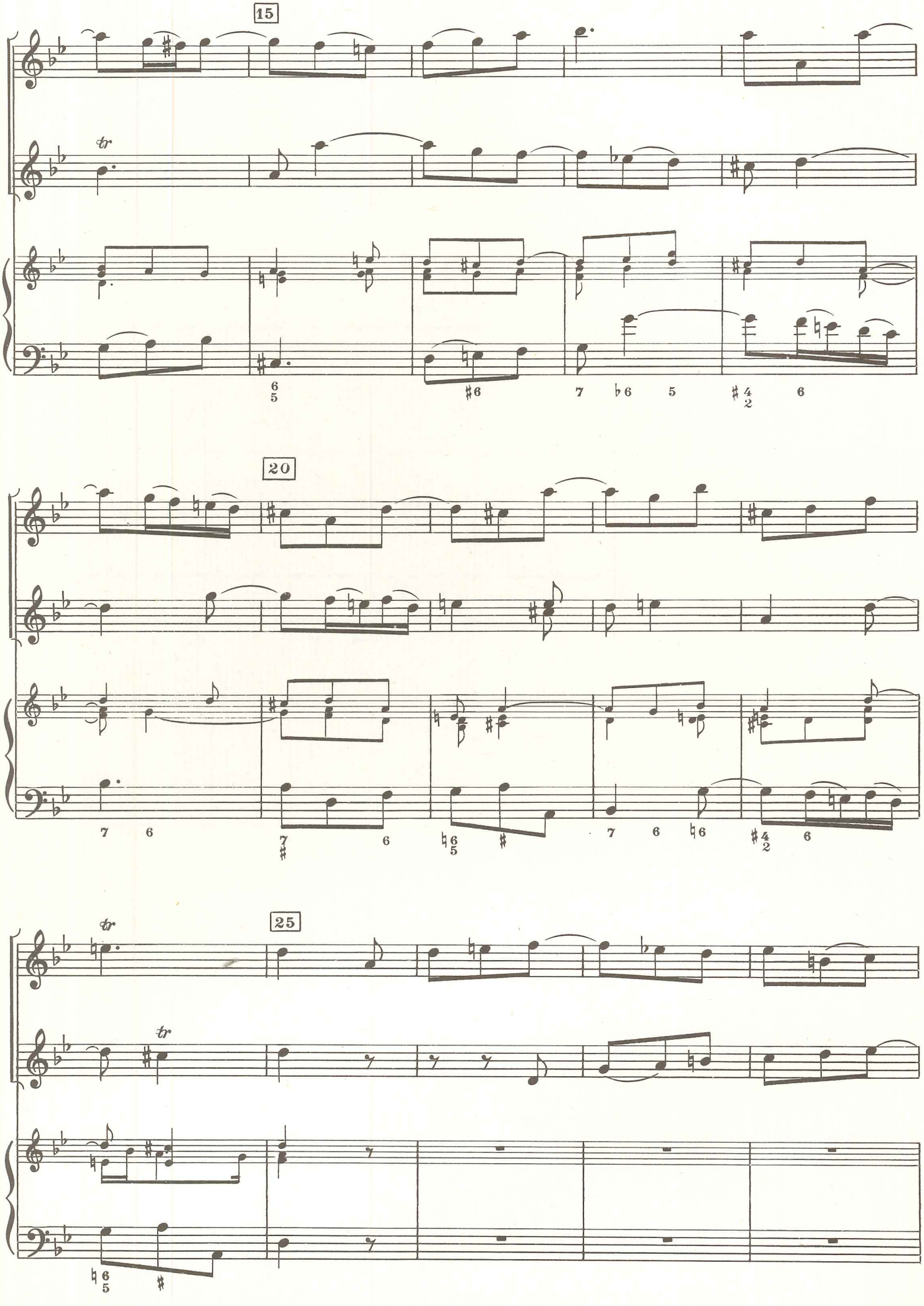

185
190
195
tr
tr
6
5

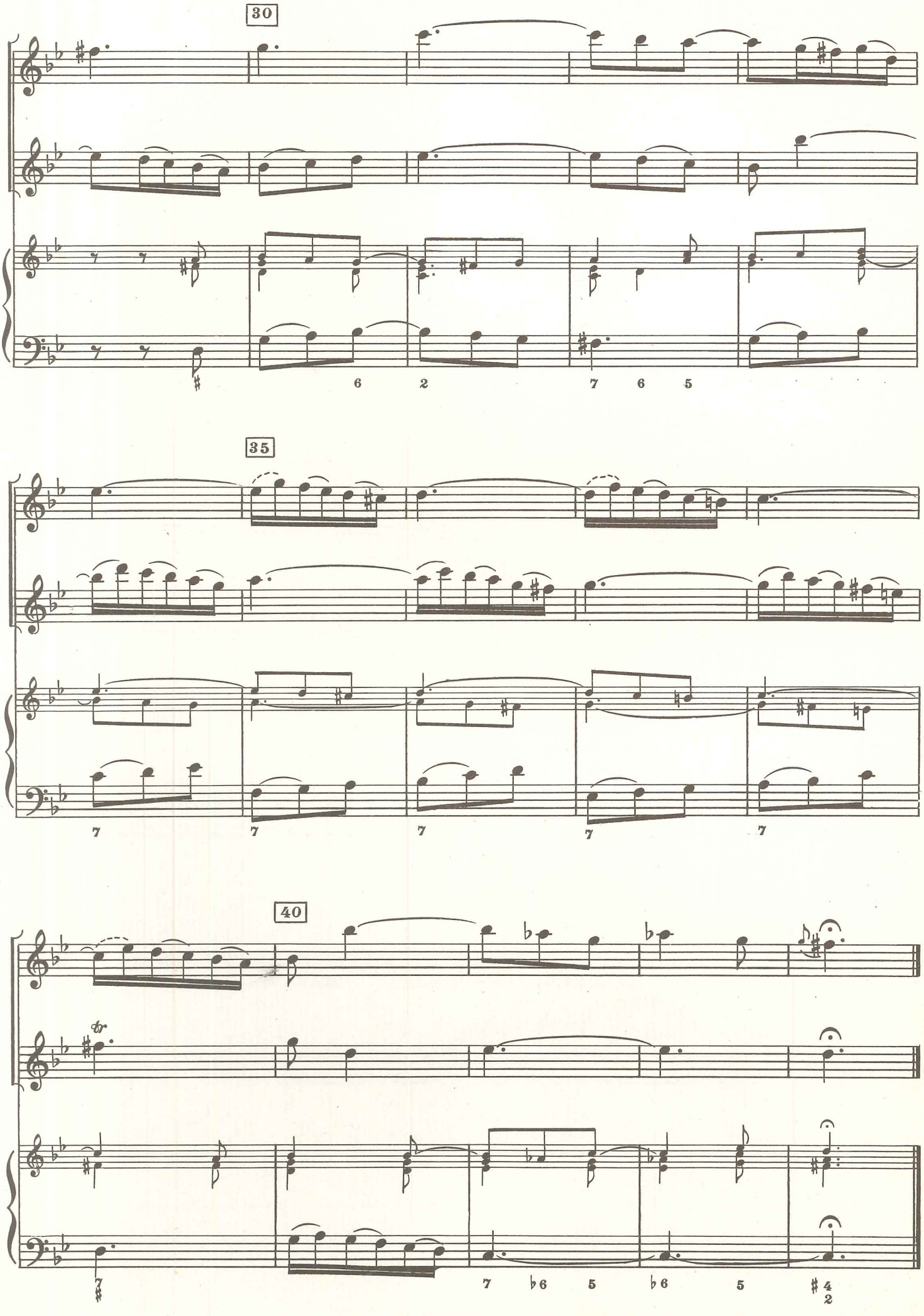

200
205
210


215
220

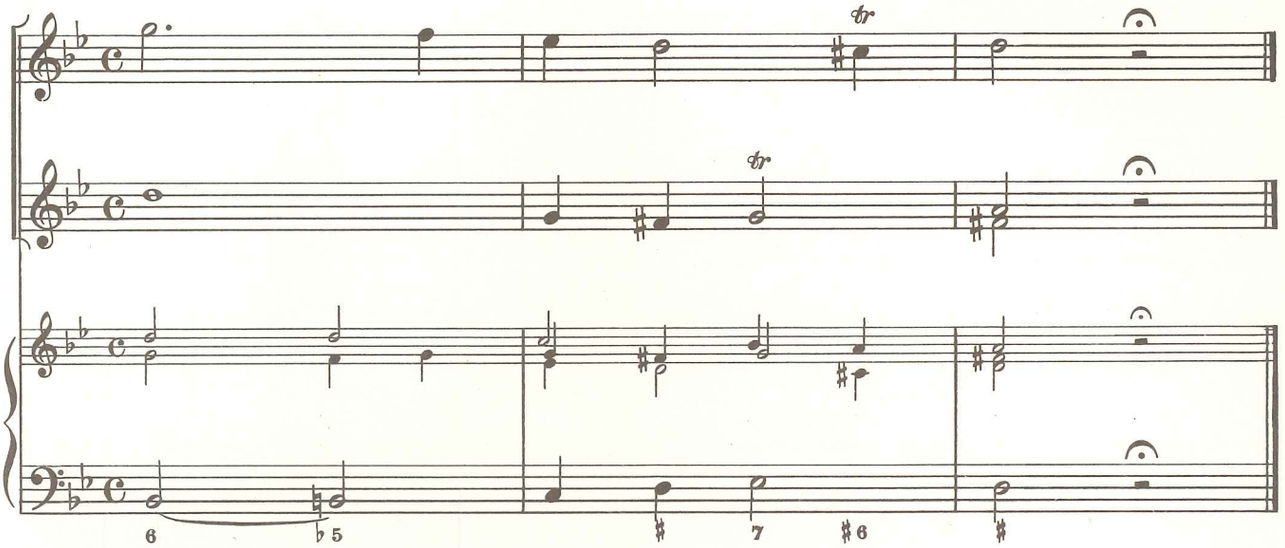
Affettuoso



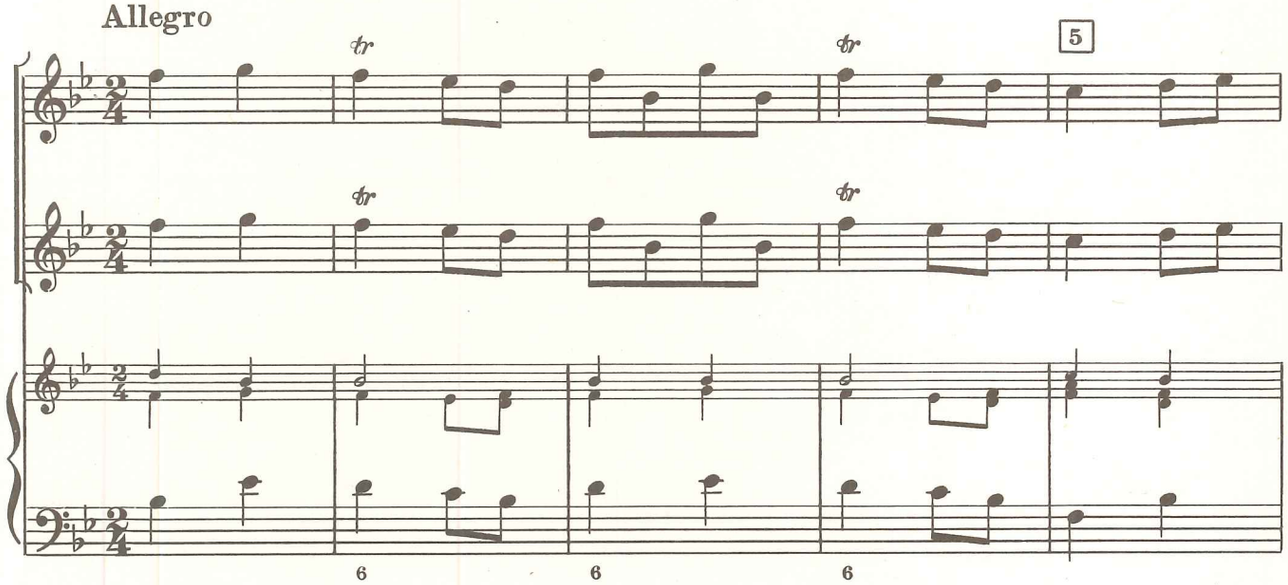

15
tr
20
25
tr
tr

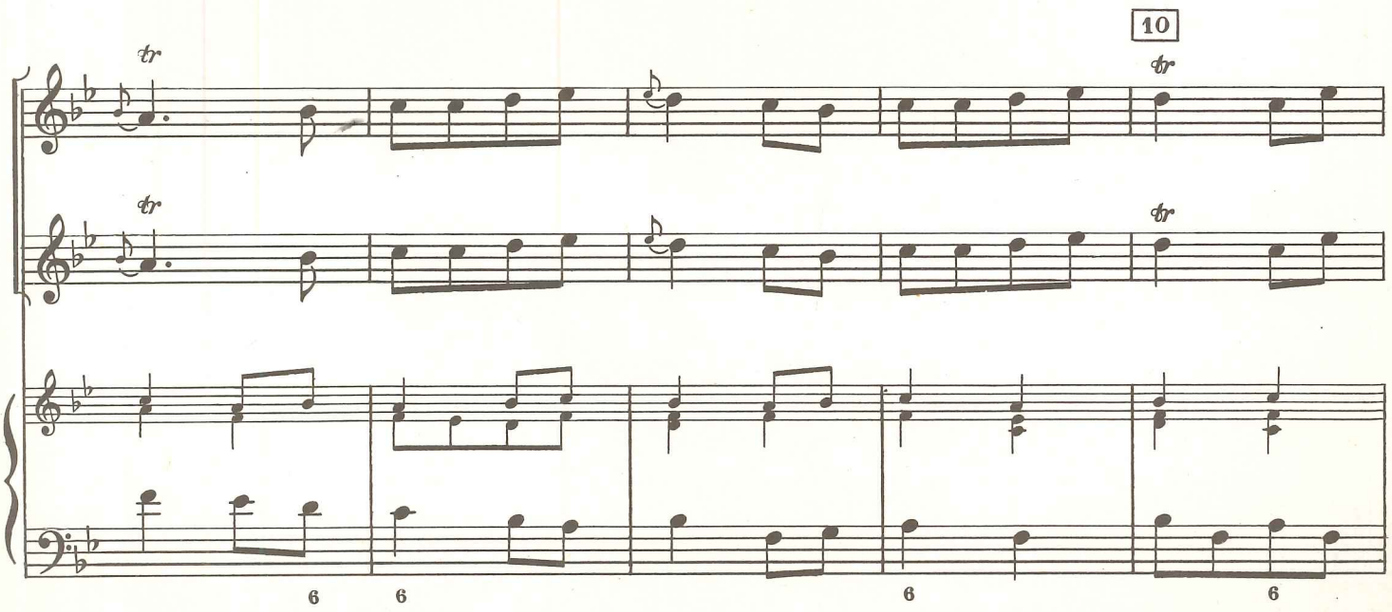

30
6
2
7
6
5
35
7
7
7
7
7
40
tr
7
7
♭6
5
♭6
5
♯4
2

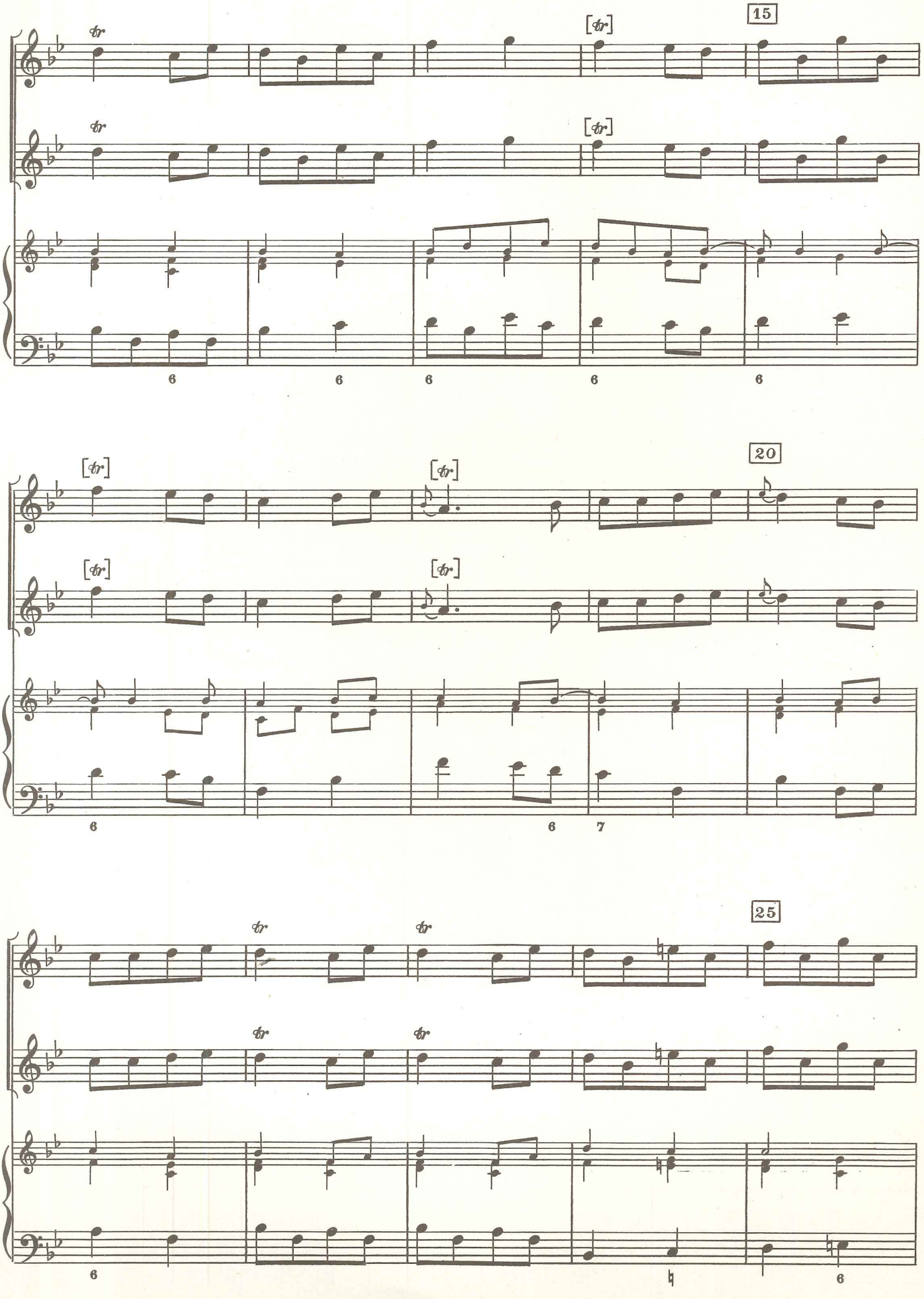
Adagio

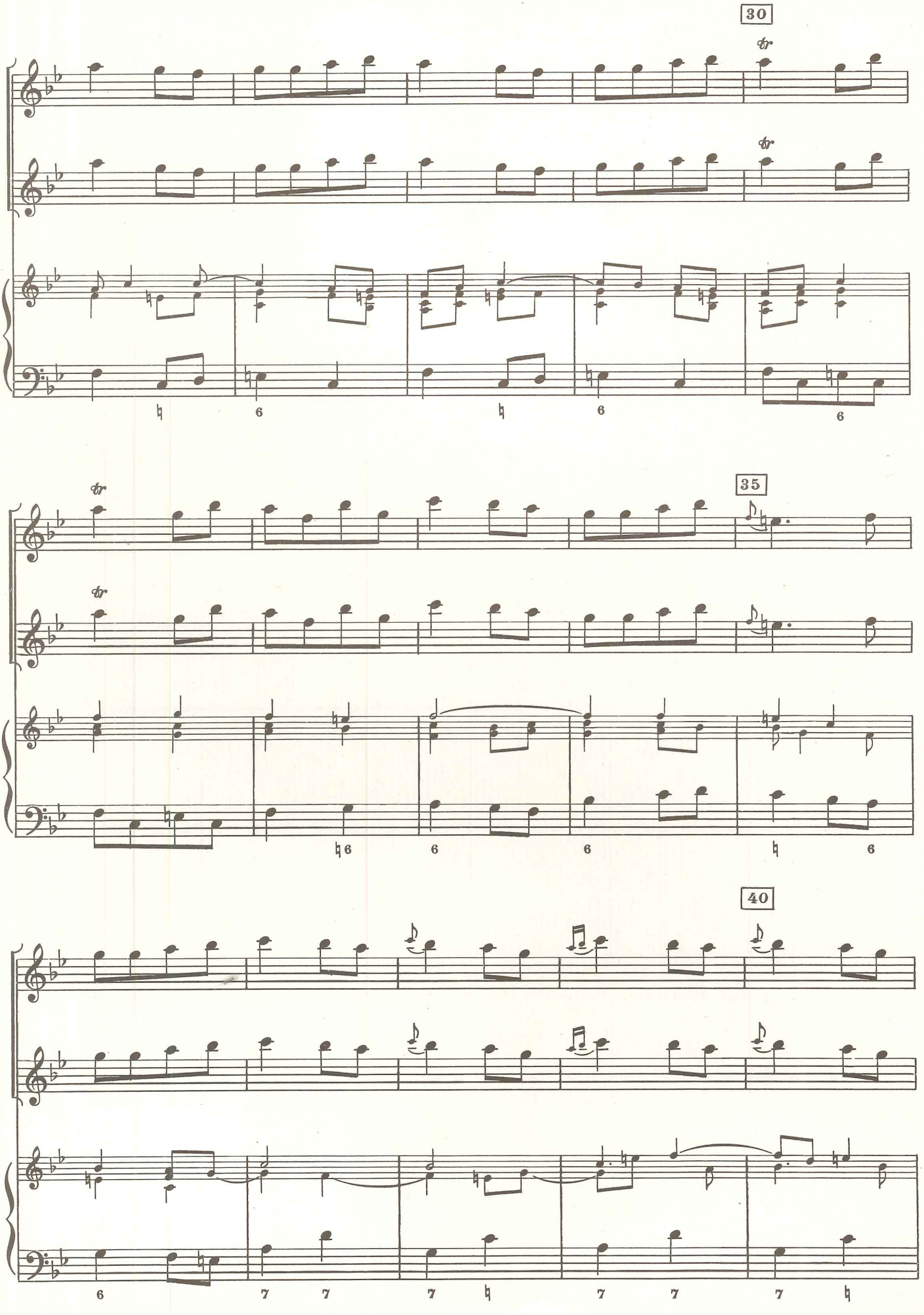


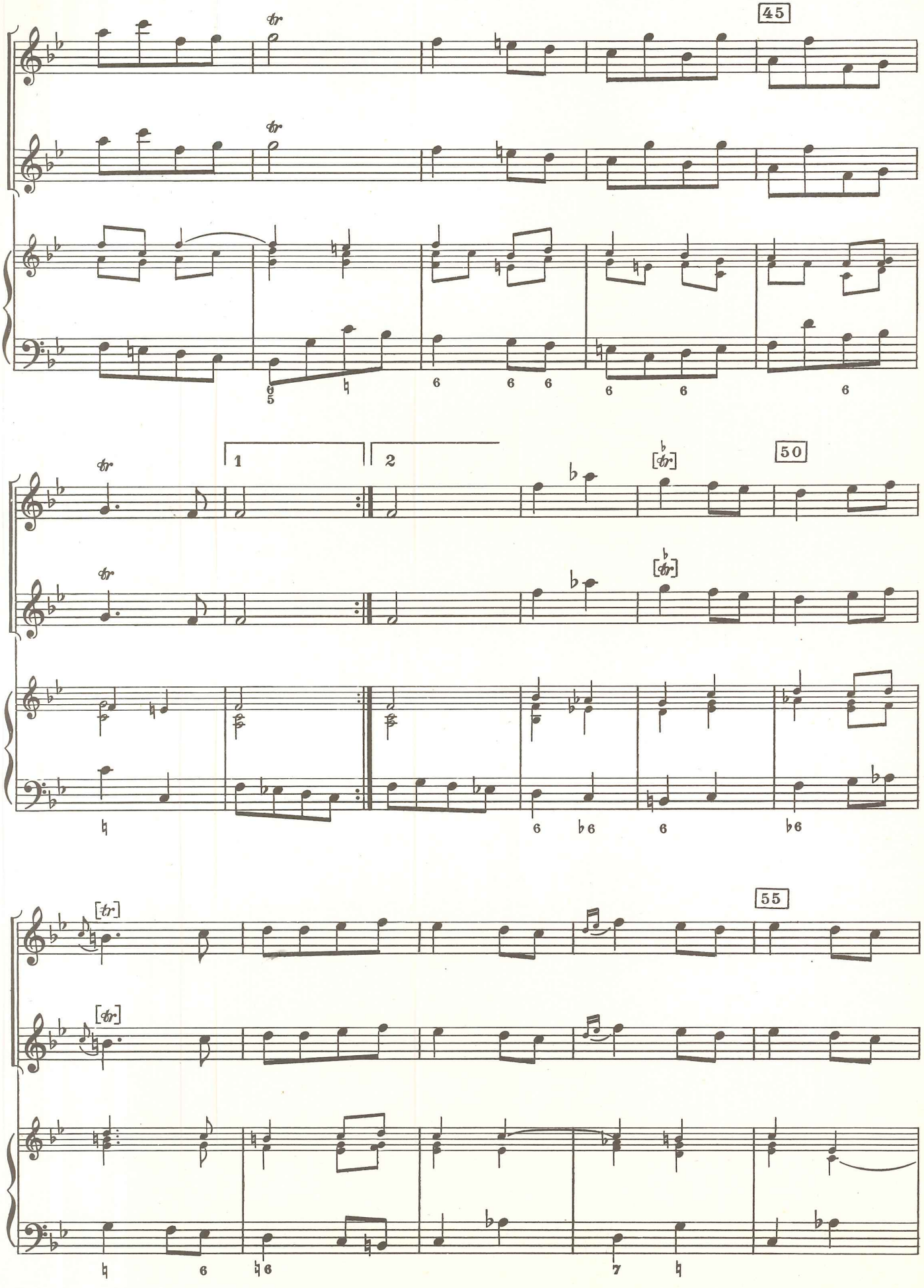
Allegro

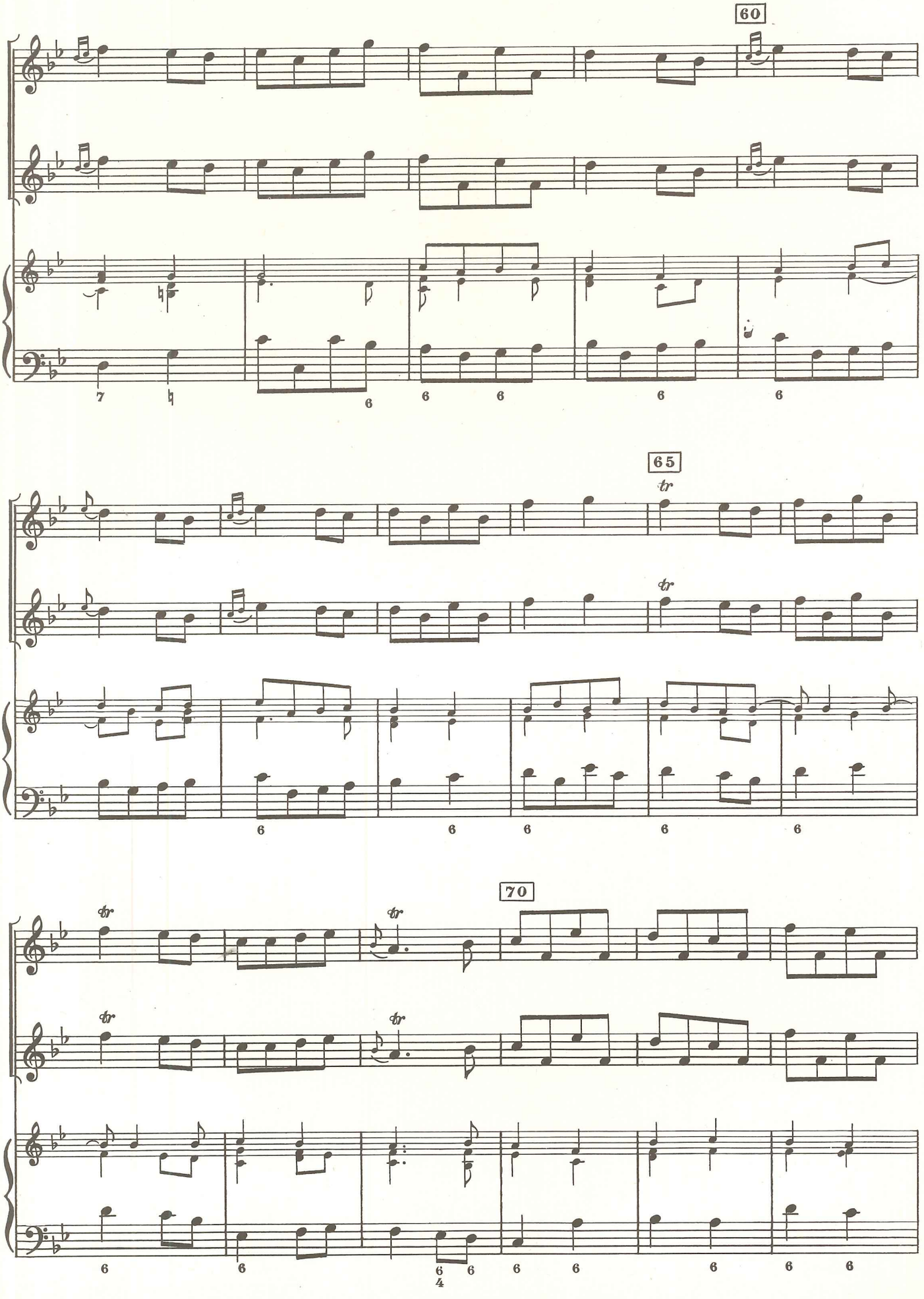


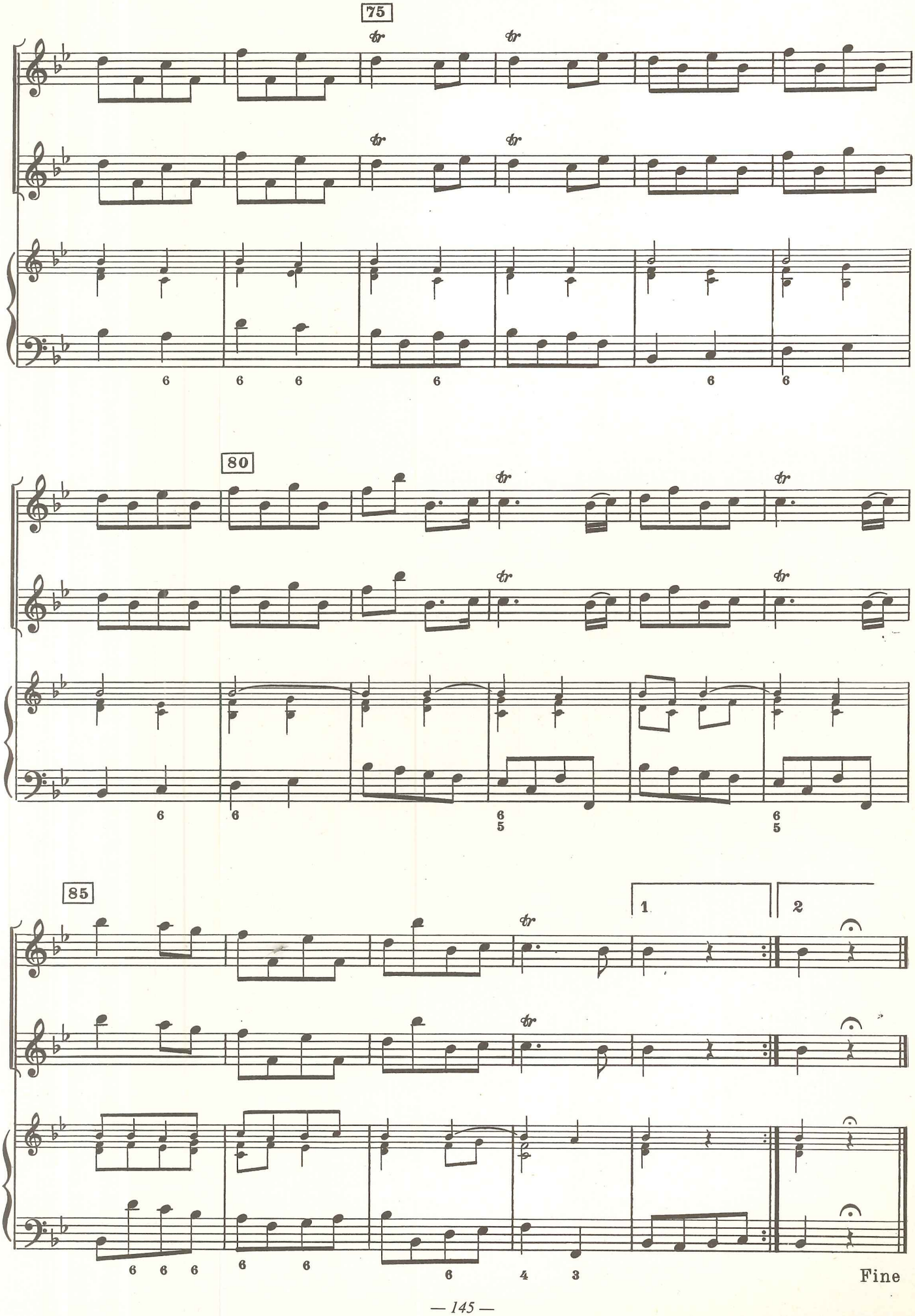



15
20
25


30
tr
tr
35
tr
tr
40


45
50
1
2
55


60
65
tr
70
tr


75
80
85
1
2
Fine

Finito di stampare
nel mese di novembre 1982

Matrici musicali: Incisoria Bandettini s.a.s., Firenze / Composizione e impaginazione testi: Mauro Spanti / Foto: Gino Mancini / Carta Grifo della Cartiere Miliani, Fabriano / Legatoria: Cuminetti, Roma / Stampatore: Ezio Degni / Stampa offset in 10 sedicesimi e 1 ottavo per l'Artigiana Multistampa s.n.c. Roma