

Mauro Giuliani
Johann Nepomuk Hummel

**Grand pot-pourri
national op. 93
per chitarra e pianoforte**

a cura di **Emiliano Castiglioni** e **Mariangela Marcone**



Società Editrice
di Musicologia

Musica strumentale **[11]**

Comitato scientifico:
Luca Aversano
Mariateresa Dellaborra
Guido Salvetti

© Società Editrice di Musicologia 2016

Sede legale:
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

Traduzione in inglese:
Marcello Piras

ISMN: 979-0-705061-46-8

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.



Società Editrice
di Musicologia

Mauro Giuliani
Johann Nepomuk Hummel

**Grand pot-pourri
national op. 93
per chitarra e pianoforte**

a cura di
Emiliano Castiglioni e Mariangela Marcone

Partitura e parte /
Full score and part



Società Editrice
di Musicologia

Indice

Table of contents

VII Introduzione
VII *Nota biografica*
IX *Nota storica*
X *Cenni di prassi esecutiva*

XII Apparato critico
XII *Criteri editoriali*
XIII *Fonti*
XIII *Varianti e note*

XV Introduction
XV *Biographical note*
XVII *Historical note*
XVIII *Brief remarks on performance practice*

XX Apparatus
XX *Editorial criteria*
XX *Sources*
XXI *Variants and notes*

1 Grand Pot-Pourri National op. 93 per chitarra e pianoforte

Partitura / Full score
Chitarra terzina e pianoforte

Parte / Part
Chitarra

Allegato / Attachment
Chitarra moderna e pianoforte



Società Editrice
di Musicologia

Introduzione

Nota biografica

Mauro Giuliani,¹ nato a Bisceglie il 27 luglio 1781, trascorse i primi venti anni della sua vita a Barletta dove ricevette le prime lezioni di musica, chitarra e strumenti ad arco dal fidanzato della sorella Emanuela, Gaetano Lucci, violoncellista e chitarrista napoletano. Iniziò la carriera concertistica nel 1803 a Trieste,² dove si stabilì poi, con tutta la famiglia, nel 1805.³ A causa della scarsa considerazione di cui godeva la musica strumentale in Italia e alla praticamente assente attività editoriale, si trasferì a Vienna, dove trascorse gli anni dal 1806 al 1819, periodo che lo vide all'apice della sua carriera come concertista, compositore e didatta. Ebbe il merito di rinnovare l'immagine della chitarra allora considerata solo uno strumento da accompagnamento, valorizzandola sia in ambito cameristico sia in quello solistico. Nella capitale asburgica

[1] Su Giuliani si vedano le voci di Franco Rossi in *Dizionario encyclopédico universale della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1986, Le biografie, 3, pp. 217-218; Thomas F. Heck in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, second edition, 9, pp. 910-911; Thomas F. Heck in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, vol. 7, 2002, coll. 1019-1021. Inoltre, tra le monografie e gli studi più recenti, si vedano: Thomas F. Heck, *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani*, I-II, Ph. D. Diss., New Haven, Connecticut, Yale University, 1970; Marco Riboni, *Mauro Giuliani (1781-1829). Profilo biografico-critico ed analisi delle trascrizioni per chitarra*. Parte I-II, Tesi di laurea, Università degli studi di Milano, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., 1992; Filippo Araniti, *Nuove acquisizioni sull'opera e sulla vita di Mauro Giuliani: gli anni del soggiorno napoletano (1824-1829)*, Barletta, Centri Regionali Servizi Educativi Culturali, 1993; Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus, Editions Orphée, 1995; Nicola Giuliani, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino del virtuoso della chitarra*, Cremona, Fantigrafica, 2005; Id., *La sesta corda: vita narrata di Mauro Giuliani*, Bari, Levante, 2008; Marco Riboni, *Mauro Giuliani*, Palermo, L'Epos, 2011; Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*, e-book, Guitar Foundation of America, 2013.

[2] Il concerto si tenne il 7 settembre 1803 nel ridotto del Teatro Nuovo di Trieste. Giuliani suonò la chitarra francese, il violoncello e la chitarra francese con arpa a 30 corde come riportato su «L'osservatore triestino» del 5 settembre 1803, n. 71, Appendice, p. 1635.

[3] Giuliani si trasferì a Trieste con i genitori, la moglie Maria Giuseppa del Monaco, sposata a Barletta nel 1800, e con i figli, Michele (17 maggio 1801) e Gaetano (17 dicembre 1803). A Trieste, secondo le ricerche genealogiche di Nicola Giuliani, nacque la terza figlia, Anna Maria Giuseppa (30 luglio 1807).

entrò in relazione con i maggiori musicisti europei: Antonio Salieri, Joseph Mayseder, Joseph Merk, Johann Nepomuk Hummel, Louis Spohr, Anton Diabelli, Ignaz Moscheles, Carl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven; probabilmente conobbe anche i fratelli Czerny e Franz Schubert. Nel 1814 fu nominato da Maria Luisa d'Austria «virtuoso di camera» e, per l'occasione, l'imperatrice gli fece dono della lira fatta costruire per lei da Napoleone. Nell'estate del 1819 lasciò Vienna alla volta dell'Italia, con il peso di numerosi debiti. Appena rientrato in patria dovette adattarsi al gusto quasi esclusivo dell'ambiente musicale italiano per l'opera; in questo periodo pubblicò infatti soprattutto fantasie, variazioni e *pot-pourri* su temi operistici. Visse e lavorò principalmente a Roma e Napoli, collaborò con Gioacchino Rossini e Niccolò Paganini stabilendo con loro una sorta di 'triumvirato musicale',⁴ ma la sua attività concertistica ed editoriale fu notevolmente ridotta rispetto al periodo viennese. Morì a Napoli l'8 maggio 1829. Dal 1833 al 1835 fu pubblicata a Londra, ad opera di colleghi ed allievi, una rivista chitarristica per perpetuarne la memoria, «The Giulianiad», contenente musiche, articoli ed aneddoti. Pubblicò circa 230 lavori dei quali 80 senza numero d'opera e 35 pubblicati postumi da Ricordi. Tra i più conosciuti ed eseguiti figurano senz'altro i tre concerti per chitarra e orchestra op. 30, 36, 70, le *Variazioni sulla Folie d'Espagne* op. 45, la *Grande Ouverture* op. 61, le *Variazioni su un tema di Händel* op. 107, le sei *Rossiniane* op. 119-124, la *Grande Sonata Eroica* op. 150 e un'interessante produzione cameristica e didattica; in particolare ebbe grande diffusione il suo *Methode per lo studio della chitarra* op. 1.

Johann Nepomuk Hummel,⁵ nato a Pressburg (attuale Bratislava) il 14 novembre 1778, intraprese gli studi musicali con il

[4] Filippo Isnardi, *Cenni biografici intorno a Mauro Giuliani*, «L'Omni-bus, foglio periodico», IV, 3 (Napoli 30 aprile 1836), 12. Il periodo in cui i tre musicisti si trovarono contemporaneamente a Roma va dal dicembre 1820 al marzo 1821, come riportato in Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 195-196.

[5] Su Hummel si vedano le voci di Christof Rüger in *Dizionario encyclopédico universale della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1986, Le biografie, 3, pp. 664-665; Joel Sachs in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, second edition, 11, pp. 828-836; Christoph Hust in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, vol. 9, 2003, coll. 503-511. Inoltre si veda tra gli studi più recenti il volume di Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel: a Musician's Life and World*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2007.



padre Johannes, violinista e direttore d'orchestra che nel 1785 fu invitato a dirigere il Theater auf der Wieden a Vienna. Qui le straordinarie doti del piccolo Hummel furono notate da Mozart che lo ospitò nella sua casa e gli diede lezioni gratuitamente per due anni. Intraprese quindi una tournée nelle principali città europee accompagnato dal padre, visitando fra le altre Praga, Dresda, Berlino, Kassel, Amburgo, Copenhagen; soggiornò prima a Edimburgo e poi a Londra. Nel 1793 fece ritorno a Vienna dove continuò la sua istruzione musicale con Johann Georg Albrechtsberger e Antonio Salieri per la composizione, presso i quali conobbe Beethoven che divenne suo compagno di studi; con Haydn si dedicò invece allo studio dell'organo. Grazie all'intercessione dello stesso Haydn, fu nominato maestro di cappella presso la corte del principe Esterházy ad Eisenstadt, dove rimase per sette anni. Licenziatò per negligenza, in quanto maggiormente dedito alla composizione e alle lezioni private che alla cappella, fu nuovamente a Vienna dal 1811 al 1816. Successivamente fu maestro di cappella a Stoccarda per due anni e poi a Weimar dove rimase fino alla morte avvenuta il 17 ottobre 1837. Contemporaneamente all'incarico di Weimar mantenne un'intensa attività concertistica e didattica. Tra i suoi allievi si ricordano Adolf von Henselt, Ferdinand Hiller, Sigismund Thalberg. Le sue lezioni avevano costi piuttosto elevati: pare che questo sia stato il motivo che indusse il giovane Franz Liszt a divenire allievo di Carl Czerny. Vissuto tra periodo classico e romantico, innovò la tecnica pianistica creando una sorta di ponte tra Mozart da una parte e Chopin e Liszt dall'altra: introdusse infatti scale per terze e seste, salti d'ottava, glissandi e accordi di grande estensione. Considerato uno dei migliori virtuosi e improvvisatori della sua epoca, si dedicò sia al genere operistico che a quello orchestrale nonché alla musica da camera; produsse un ricchissimo repertorio per pianoforte tra cui i concerti op. 85, op. 89, op. 100 e 113 e le sonate op. 13, 20, 81; ricordiamo poi le messe op. 77 e op. 111 nonché il settimino op. 74.

Giuliani e Hummel furono entrambi presenti a Vienna negli anni dal 1811 al 1816. Secondo la testimonianza del conte Johann Nepomuk Chotek riportata sul suo diario, suonarono insieme per la prima volta il 5 dicembre 1811 presso l'abitazione dell'ambasciatore francese Louis-Guillaume Otto: Hummel sostituì il violinista Seidler che era malato accompagnando al fortepiano Giuliani in un duetto per chitarra e violino.⁶ Parteciparono l'8 e il 12 dicembre 1813 al grande concerto celebrativo della sconfitta delle truppe napoleoniche avvenuta a Vittoria il 21 giugno 1813 ad opera dell'esercito anglo-portoghese capitanato dal duca di Wellington. Il concerto era stato organizzato da Johann Nepomuk Mälzel nella Grosse Saal della nuova università e prevedeva il brano composto per l'occasione da Beethoven *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91, la prima esecuzione della settima sinfonia e di due marce, una di Dussek e l'altra di Pleyel, per orchestra e trombettiere meccanico, strumento inventato dallo stesso Mälzel. Il brano fu concepito in una prima stesura per orchestra e Panharmonicon,⁷ considerata però la difficoltà dell'esecuzione, Beethoven

6] Gerhard Penn, *Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti*, «Il Fronimo», 43, gennaio 2015, n. 169, pp. 30-53.

7] Strumento meccanico costruito da Mälzel a Vienna nel 1803 circa che, azionando un sistema di mantici e cilindri fonotattici, riproduceva

rielaborò il brano per due orchestre contrapposte per un totale di 120 esecutori. Dato lo scopo benefico delle serate a favore dei reduci feriti durante la battaglia di Hanau, Mälzel contattò tutti i musicisti più famosi presenti a Vienna in quel periodo che accettarono con entusiasmo di partecipare all'evento. In orchestra erano presenti quindi Ignaz Schuppanzigh, che guidava la sezione dei violini dove sedevano al secondo e terzo posto Joseph Mayseder e Louis Spohr insieme con Anton Romberg al fagotto e Domenico Dragonetti al contrabbasso; Joseph Weigl e Antonio Salieri aiutavano nella direzione, in particolare quest'ultimo guidava la sezione delle percussioni e dei cannoni, dove si trovavano alla grancassa Hummel e Meyerbeer; Ignaz Moscheles, nel centro dell'orchestra, aiutava Beethoven, già sordo, nella direzione; in posizione subordinata il tenore Giuseppe Siboni e Mauro Giuliani, quest'ultimo presumibilmente al violoncello.⁸

Nel clima di fermento culturale apportato dal Congresso di Vienna, a partire dalla primavera del 1815 Giuliani, insieme con Hummel e con il violinista Joseph Mayseder, organizzò un ciclo di sei concerti in abbonamento in un raffinato locale privato nella contrada dell'Haarmarkt a Vienna.⁹ Il costo per ogni concerto era di un ducato, da cui il nome *Dukaten Concerte*. I tre musicisti si esibivano in uno o più brani solistici concludendo insieme con un pezzo di bravura in cui mostravano a turno le proprie capacità virtuosistiche: particolare successo ebbero le Variazioni sulla *romance* favorita *La sentinelle*¹⁰ arrangiata da Hummel, cui seguì *Der Troubadour*,¹¹ una *romance* francese arrangiata in modo simile. Nell'inverno del 1815 il Conte Franz Palffy (già allievo di Giuliani dal 1812 e dedicatario delle 6 *Cavatine* op. 39) li invitò a suonare nel

principalmente il suono degli strumenti di una banda militare. Mälzel, che voleva farlo conoscere anche a Londra, era consapevole che se avesse avuto una composizione di Beethoven appositamente scritta per il suo strumento avrebbe avuto un grande successo. Il *Panharmonicon*, che era in esposizione nel suo Studio (*Künstler-cabinet*) insieme al trombettiere meccanico, aveva già 'in repertorio' sui vari cilindri, brani di Cherubini, Haydn, Händel, Moscheles.

8] Il concerto fu nuovamente replicato il 2 gennaio 1814 e il 27 febbraio 1814 con programma interamente dedicato a composizioni di Beethoven; Hummel diresse la sezione delle percussioni e dei cannoni al posto di Salieri. Le vicende relative al concerto sono ampiamente narrate sulla «Allgemeine musikalische Zeitung», 16, gennaio 1814, col. 70; e in Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, a.c. di Henry Edward Krehbiel, New York, G. Schirmer, 1921, pp. 251-260.

9] Cfr. Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien, Wilhelm Braumüller, 1869, pp. 215-216; Gerhard Penn, *Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti*, «Il Fronimo», 43, aprile 2015, n. 170, pp. 30-51.

10] *La Sentinelle*, per voce, chitarra, violino, violoncello e pianoforte op. 71. Hummel scrisse altri brani di musica da camera per chitarra e mandolino: il *Pot-pourri* per chitarra e pianoforte op. 53 datato 1810-1811, le *Grandi Serenate* per pianoforte, violino, chitarra (o viola), clarinetto (o flauto) e fagotto (o violoncello) op. 63 e op. 66 probabilmente eseguite nei concerti a Schönbrunn e dedicate allo stesso Palffy, il Concerto per mandolino e orchestra S. 28 (1799). Ripubblicò inoltre il *pot-pourri* scritto con Giuliani come op. 79 nel 1819.

11] *Der Abschied der Troubadours* per voce, pianoforte, violino, chitarra, opera postuma del catalogo di Giuliani, Wo0 vocal-13. Le parti di pianoforte e violino furono scritte rispettivamente da Moscheles e Mayseder. Questo brano fu eseguito nel secondo ciclo di concerti per sottoscrizione nel 1818, dopo la partenza di Hummel da Vienna.



Giardino botanico, probabilmente nei pressi di Schönbrunn. Parteciparono alle serenate notturne (*Nachtmusiken*), oltre ai musicisti già nominati, il pianista Ignaz Moscheles e il violoncellista Joseph Merk. Furono presenti alla serata inaugurale l'Imperatrice Maria Luisa, l'Arciduca Ranieri e l'Arciduca Rodolfo. Gli appuntamenti, sei in tutto, proseguirono fino al settembre successivo.¹²

Nell'ottobre 1816 Hummel si trasferì a Stoccarda; Giuliani tuttavia continuò a esibirsi in duo con il pianoforte, questa volta con Ignaz Moscheles. Il 26 maggio 1817 infatti Giuliani e Moscheles eseguirono per la prima volta presso la *Redoutensaal* (la sala viennese preferita dal chitarrista) il *Grand pot-pourri national*: un cronista dell'epoca rilevò che, al termine della serata, Giuliani aveva ben guadagnato l'appellativo di virtuoso della chitarra.¹³ In un'altra recensione della stessa serata fu scritto che Giuliani aveva dominato ogni difficoltà, in particolare quelle del *pot-pourri*, infatti, grazie anche al raffinato tocco di Moscheles, la chitarra fu meno "coperta" dal pianoforte, come invece di solito accade, soprattutto nelle sale così grandi.¹⁴ Si trova poi notizia di un'altra esecuzione presso la *Landständischer Saal* nell'ambito di una seconda serie di concerti con sottoscrizione (16, 23 e 30 aprile) il 16 aprile 1818, sempre con Moscheles al pianoforte.¹⁵ La serata fu recensita sulle due principali riviste viennesi: l'anonimo critico della «*Wiener Moden Zeitung*» non apprezzò l'esecuzione del *pot-pourri* che vedeva Giuliani relegato in un ruolo secondario rispetto al pianoforte,¹⁶ mentre sulla «*Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*» si osservò che il brano, pur eseguito con tenerezza ed precisione degne di nota, presentava un'introduzione un po' troppo lunga, mentre il *Presto* finale era particolarmente bello.¹⁷ Le serate ebbero un tale successo da indurre i musicisti a organizzarne una quarta, l'11 maggio 1818, a beneficio dei bisognosi.¹⁸ Apparve quindi una critica complessiva sempre sulla «*Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*»: relativamente

[12] La vicenda è narrata con precisione da Charlotte, moglie di Moscheles, in *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, herausgegeben von seiner Frau, Leipzig, Duncker und Humblot, 1872-1873, p. 23. I concerti, che si tennero in forma privata e quindi senza recensioni, sono confermati anche dall'immagine presente sul frontespizio delle prime edizioni delle Serenate op. 63 e op. 66, pubblicate da Artaria nel 1815, che riproduce un violinista, un flautista, un chitarrista, un pianista e un violoncellista nell'atto di suonare al chiaro di luna (probabilmente Meysseder, Sedlatzek, Giuliani, Moscheles, Merk). Alle loro spalle la statua equestre che si trova nei giardini di Schönbrunn. Si veda in merito Heck, *Mauro Giuliani*, pp. 65-67.

[13] «*Allgemeine musikalische Zeitung*», 19, 18 giugno 1817, col. 431.

[14] «*Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*», 23, 5 luglio 1817, col. 189, cit. in Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*.

[15] «*Allgemeine musikalische Zeitung*», 20, maggio 1818, col. 388.

[16] «*Wiener Moden Zeitung*», 48, 21 aprile 1818, 387. La riproduzione e la traduzione della locandina del concerto sono pubblicate in Giuliani, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino*, pp. 50-51.

[17] «*Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*», aprile 1818, col. 149, cit. in Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*.

[18] Gerhard Penn, *Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti*, «Il Fronimo», 43, ottobre 2015, n. 171, pp. 45-61.

mente all'esecuzione del *pot-pourri* di Giuliani e Moscheles (qui erroneamente indicato come compositore) riferiva di un'esecuzione magnifica, che conduceva l'ascoltatore attraverso diversi temi nazionali, che sembravano tirati fuori per produrre un effetto veramente brillante.¹⁹

Nota storica

Particolare importanza nella riscoperta del repertorio per chitarra e pianoforte hanno avuto negli anni '70 gli studi di Mario Sicca,²⁰ che hanno dato avvio ad una ricerca della relativa letteratura e alla sua pubblicazione, ancor oggi avvenuta solo in parte. Negli anni '90, proseguendo il lavoro di Sicca, Eugenio Becherucci ha approfondito l'argomento elencandone in modo organico il repertorio ed esaminandone le problematiche.²¹

A testimonianza dell'esistenza del duo già nel Settecento un quadro di Michel Barthélémy Ollivier del 1766 conservato a Versailles e intitolato *Le Thé à l'anglaise dans le salon des quatre glaces au Temple, avec toute la cour du prince de Conti, écoutant le jeune Mozart*: il dipinto rappresenta Mozart bambino che accompagna alla tastiera Pierre de Jelyotte, impegnato ad accordare la sua chitarra.²² La scena diverrà di lì a poco molto comune nei salotti parigini e vienesi. Proprio Parigi e Vienna furono infatti tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento i poli principali dove si sviluppò l'interesse per la chitarra: a Parigi Ferdinando Carulli, a Vienna Mauro Giuliani, innovarono tecnica e didattica pubblicando un vastissimo repertorio. In queste due città confluirono tutti i migliori chitarristi del tempo: a Parigi Sor, Aguado, Carcassi e Molino, a Vienna Matiegka, Molitor, Legnani e Diabelli.

Quasi tutti scrissero per il duo chitarra-pianoforte che riuniva i due strumenti allora maggiormente diffusi a livello amatore. Il repertorio cameristico nasceva solitamente da necessità contingenti: soddisfare le richieste dei virtuosi dell'epoca, dei committenti, spesso dedicatari delle opere stesse, e degli editori, che proponevano ai musicisti temi famosi da variare; provvedere ad esigenze legate a particolari occasioni concertistiche e di tipo didattico. In particolare il repertorio per chitarra e pianoforte di Giuliani scaturì dall'incontro con i due pianisti Hummel e Moscheles.

La letteratura dell'epoca si può quindi suddividere in tre fondamentali tipi di composizioni: la musica da salotto, alla portata degli amatori, di facile ascolto e interpretazione (ad esempio arie favorite, *pot-pourri*, trascrizioni da opere), i brani di genere didattico solitamente accompagnati nel titolo dalla parola 'facile' o 'piccolo', i brani da concerto di notevole impegno tecnico e virtuosistico.

[19] «*Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*», maggio 1818, col. 173-175, cit. in Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*.

[20] Mario Sicca, *La chitarra e gli strumenti a tastiera*, «Il Fronimo», 1, ottobre 1972, n. 1, pp. 27-30.

[21] Eugenio Becherucci, *Chitarra e pianoforte*, parte I, «Il Fronimo», 18, gennaio 1990, n. 70, pp. 14-39; parte II, ibi, 18, luglio 1990, n. 72, pp. 17-29.

[22] Sicca, *La chitarra*, p. 27.



Il *Grand pot-pourri national* per chitarra terzina e pianoforte²³ si può definire un omaggio all'Europa della Restaurazione appena affermata dal Congresso di Vienna. Sono infatti rappresentati i principali stati nelle tre danze, Polonia (polacca, b. 206), Spagna (bolero, b. 557), Italia (tarantella, b. 694) e nei tre inni, Inghilterra (*Rule Britannia*, b. 264), Francia (*Vive Henry Quatre*, b. 383), Austria (*Kaisermusik*, b. 637). Il primo inno, musicato nel 1740, affiancò per tutto l'Ottocento quello ufficiale *God save the Queen* e rappresentava l'impero britannico nel mondo: «Domina Britannia, domina le onde, i Britanni non saranno mai schiavi»; *Vive Henry Quatre* detto anche *Marcia di Henry Quatre* o *Vive le Roi Henry* fu l'inno francese nominale fino alla rivoluzione, poi ripristinato con la monarchia nel 1815; infine il *Kaisermusik* composto da Franz Joseph Haydn nel 1797 su incarico dell'Imperatore Francesco II, fu inno degli Asburgo e inno nazionale austriaco sino alla caduta della monarchia nel 1918 e fu usato anche nel Regno Lombardo-Veneto sino all'unità d'Italia, divenendo poi nel 1922 inno nazionale tedesco.

Il brano inizia con una estesa introduzione dal sapore orchestrale, tipica dei brani più impegnativi di Giuliani; i diversi temi sono presentati senza nessuna interruzione e senza nessun titolo, come nella maggior parte dei *pot-pourri* del chitarrista.²⁴ Per quanto riguarda la parte della chitarra emergono chiaramente i tratti più caratteristici della tecnica strumentale e compositiva di Giuliani: uso esteso di scale, ottave (spezzate e non), arpeggi, legature e accordi ribattuti; particolare predilezione per le tonalità di la e re (maggiori e minori) che permettono all'esecutore di sfruttare appieno la risorsa onnipresente delle corde a vuoto soprattutto nel registro grave; uso della variazione tematica basata sulla diminuzione in crome e semicrome del tema (come avviene nelle sue opere più importanti e conosciute quali, ad esempio, le sei *Rossiniane* per chitarra sola); infine, sfruttamento del registro completo dello strumento in modo da permettere alla chitarra di emergere pur nel difficile confronto strumentale. La parte pianistica, che si alterna alla chitarra nell'esposizione dei vari temi, appare piuttosto densa nella scrittura e lontana dall'idea di un semplice accompagnamento; mostra inoltre una complessità armonica estranea al compositore di Bisceglie (si veda a questo riguardo, ad esempio, il fugato finale): è plausibile pertanto che Hummel abbia collaborato intensivamente anche nel processo creativo e non solo nel mero arrangiamento.

Nell'ambito della letteratura per chitarra e pianoforte della prima metà dell'Ottocento l'opera risalta senza dubbio per complessità tecnica e lunghezza, conservando nonostante ciò una notevole efficacia comunicativa e gradevolezza d'ascolto, senza tuttavia cercare, o raggiungere, la complessità formale del co-

23] Il concepimento di quest'opera avvenne negli anni 1815-1816, poiché l'ispirazione del brano è strettamente legata al Congresso di Vienna, e nell'ottobre 1816 Hummel lasciò Vienna e si trasferì a Stoccarda. La parte di chitarra non presenta nessuna indicazione in merito all'uso della chitarra terzina o del capotasto, come invece in altri brani. Si desume l'uso della *Terz-Gitarre* dal confronto delle tonalità della parti di chitarra (re maggiore) e pianoforte (fa maggiore).

24] Gli unici che presentano dei titoli relativi ai vari temi sono il *Pot-pourri nazionale romano* op. 108 e il *Grand pot-pourri* op. 126 per chitarra e flauto (o violino) entrambi pubblicati in Italia.

evo *Gran duo concertante* scritto ed eseguito a Vienna dallo stesso Giuliani in collaborazione col pianista Ignaz Moscheles.

Cenni di prassi esecutiva

È innegabile che nel duo possa risultare difficile trovare un giusto equilibrio dinamico, problema che si pose sicuramente anche Giuliani e che lo spinse a scrivere alcuni brani per chitarra terzina,²⁵ molto in uso all'epoca soprattutto in ambito austro-tedesco, il cui suono reale risulta una terza minore sopra rispetto alla chitarra comune. Lo strumento, più piccolo della normale chitarra ottocentesca, ha un suono chiaro e brillante che gli consente di emergere con facilità sia negli organici cameristici che in quelli orchestrali. Giuliani lo utilizzò soprattutto in quelle situazioni in cui il suono della chitarra avrebbe potuto non risaltare adeguatamente, in primo luogo nel confronto con l'orchestra. Infatti, dopo le critiche ricevute a questo proposito in seguito alla prima esecuzione del concerto op. 30,²⁶ pubblicò nel 1812 il concerto op. 36 per chitarra e quartetto d'archi (quindi con un organico notevolmente ridotto) e propose ad Artaria nel 1824 una trasposizione per terzina e orchestra dello stesso concerto, che però non fu mai pubblicata²⁷ mentre la versione orchestrale dell'op. 70 fu concepita direttamente per *Terz-Gitarre*.

Nell'ambito della produzione cameristica, si servì spesso della terzina nel duo di chitarre, impiegandola sempre nella prima parte. In particolare sono scritti per terzina i duo op. 66, 67, 69, 75, 80, 92, 94, Wo0 2G-2 pubblicati tutti negli anni dal 1812 al 1819.²⁸ Dopo essere tornato in Italia non la impiegò più nel duo di chitarre ma pubblicò nel 1827 presso Ricordi il *Grand pot-pourri* op. 126 in do maggiore per flauto e chitarra terzina, unico brano in cui la usò nel suo repertorio per questo *ensemble*. Probabilmente però la versione per terzina si deve all'editore. Infatti nella prima esecuzione del brano avvenuta nel 1823 a Roma,²⁹ Giuliani dovette necessariamente eseguire la propria parte, scritta nella tonalità di la maggiore, su una chitarra comune, in quanto il flautista viennese Sedlatzek suonò su un flauto intonato in la, il cosiddetto 'flauto d'amore', strumento tra l'altro praticamente sconosciuto in Italia. Ricordi con tutta probabilità, al fine di rendere il brano più fruibile per il pubblico italiano, scrisse l'indicazione 'terzina' sulla parte di chitarra senza dover così intervenire sulla scrittura delle parti con l'eventuale trasposizione di uno dei due strumenti.

25] Cfr. Peter Pieters, *La chitarra terzina nella prima metà del secolo XIX*, «Il Fronimo», 18, ottobre 1990, n. 73, pp. 38-53; Matanya Ophee, *La chitarra terzina*, «Il Fronimo», 5, ottobre 1978, n. 25, pp. 8-24.

26] «Allgemeine musikalische Zeitung», 10, maggio 1808, col. 538-539.

27] Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 205-208.

28] Nel periodo viennese compose anche i duo op. 16, 35, 55, Wo0 2G-1, Wo0 2G-3 per chitarre con accordatura normale. Sulla datazione dell'op. 75 si veda Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 92-93. Si vedano inoltre le conclusioni di Penn circa la nascita della chitarra terzina in Gerhard Penn, *Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti*, «Il Fronimo», 43, aprile 2015, n. 170, p. 41.

29] Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 201-203.



Giuliani utilizzò poi la terzina nel duo con il pianoforte, oltre che nell'op. 93, nelle variazioni op. 104 pubblicate postume da Ricordi nel 1840,³⁰ non solo a causa della maggiore intensità dello strumento a tastiera ma anche per il suo timbro in quell'epoca simile a quello della chitarra. Inoltre Diabelli pubblicò negli anni 1822 e 1823 le riduzioni pianistiche dei tre concerti, op. 30, op. 36 e op. 70, per *Terz-Gitarre* e pianoforte.³¹ Giuliani fu, tra i compositori dell'epoca, quello che si dedicò maggiormente a questo strumento; contribuì notevolmente alla sua diffusione, tanto che ne fu creduto l'inventore; lo utilizzò esclusivamente nel periodo viennese, non solo perché in quell'area geografica era piuttosto diffuso e 'alla moda' ma soprattutto perché fu il periodo in cui egli si dedicò maggiormente alla composizione ed esecuzione di musica da camera.³²

La chitarra e il pianoforte subirono in questo periodo continue modifiche alla ricerca del suono e della forma ideale. I liutai di area viennese (il principale in questo periodo fu Johann Georg Stauffer), dopo l'introduzione della sesta corda (i cui primi esemplari noti furono costruiti da Pietro Lippi nel 1787 a Marsiglia e da Giovan Battista Fabricatore³³ nel 1791 a Napoli), variavano forma e taglia della chitarra a seconda

^{30]} La datazione reale di quest'opera risulta piuttosto complessa; probabilmente Ricordi intervenne sullo spartito come nell'op. 126. L'argomento sarà trattato diffusamente nella pubblicazione dedicata.

^{31]} Non è chiaro quanto Giuliani abbia contribuito alla realizzazione di tali parti, pubblicate quando era ormai già in Italia.

^{32]} Sul frontespizio delle opere non compare mai l'indicazione 'per chitarra terzina', ma il suo utilizzo si desume dall'analisi delle parti staccate, che talvolta sono senza nessuna dicitura specifica (ed è quindi necessario un confronto delle tonalità dei vari strumenti impiegati), talvolta presentano l'indicazione 'terz-chitarra' da sola o unita a frasi riguardanti l'uso del capotasto in alternativa alla terzina. Nell'op. Wo0 2G-2 compare solo la scritta 'con capotasto alla terza posizione o tasto'. Sono scritte per terzina le già citate op. 63, 66 e 71 pubblicate da Hummel, in cui senz'altro Giuliani collaborò alla stesura della parte di chitarra come anche le note variazioni *Der Abschied der Troubadours* per voce, pianoforte, violino, chitarra e la versione per chitarra e quartetto d'archi dell'op. 101. È interessante notare che Giuliani, nell'ambito della società segreta goliardica *Ludlamshöhle* di cui faceva parte insieme ad altri musicisti e poeti, fosse soprannominato 'Vilac Umo Capodastro' probabilmente per la sua eccessiva propensione per la terzina. Il poeta Ignaz Franz Castelli elenca accuratamente tutti i membri della società nel secondo volume delle sue memorie, *Memoiren meines Lebens*, Wien und Prag, Röber & Martgras, 1861. Relativamente a Giuliani scrisse a p. 212: «Vilac Umo Capodastro, der Gitarre Virtuose Giuliani, seinen Namen bin ich nicht mehr zu erklären im Stande. Capo Tasto ist ein Aufsatz aus einer Guitarre; um ihr einen höhern Ton zu geben». Purtroppo lo stesso Castelli non ci aiuta nella decifrazione, infatti la frase, tradotta letteralmente, recita: «Vilac Umo Capodastro, il virtuoso della chitarra Giuliani, il suo nome non sono più in grado di spiegare. Capo Tasto è un *Aufsatz* (nome austriaco per indicare il capotasto, tedesco *Kapodaster*, come riportato in Josef Zuth, *Handbüch der Laute und Gitarre*, Wien, Verlage der Zeitschrift für die Gitarre, 1926, p. 22) da una chitarra; per darle un suono più alto». Heck ipotizza alcune possibili interpretazioni del soprannome in *Mauro Giuliani*, p. 87.

^{33]} Giuliani suonava una chitarra Gennaro Fabricatore del 1809 attualmente di proprietà del Dott. Giovanni Accornero la cui accurata descrizione e le fotografie sono state pubblicate in N. Giuliani, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino del virtuoso della chitarra*.

delle esigenze dell'acquirente: esistevano la *Meistergitarre* di taglia più grande, la *Damengitarre* di dimensioni più contenute e con il manico più sottile, la *Terz-Gitarre* che per le sue dimensioni ridotte poteva essere confusa con la precedente, la *Streichgitarre* detta anche *Bogengitarre* o *arpeggiione*, punto d'incontro tra la famiglia degli archi e delle chitarre.³⁴

Tra il 1791 e il 1815 a Vienna si contavano circa 150 costruttori di organi e pianoforti. La costruzione viennese si distinse da quella francese e inglese per la ricerca di una sonorità più dolce e delicata, a scapito della pienezza del suono. La meccanica dei pianoforti viennesi, ideata da Johann Andreas Stein di Augsburg e connotata da una particolare leggerezza della tastiera, restò praticamente invariata per tutta la prima metà dell'Ottocento. A inizio secolo fecero la loro comparsa i pedali (fino a otto) che offrivano diverse possibilità timbriche agli esecutori (una corda, fagotto, moderatore, forte, arpa o liuto, banda turca); tra il 1810 e il 1815 l'estensione della tastiera si attestò su 6 ottave (Fa_0 - Fa_6). I pianoforti maggiormente diffusi nel periodo in cui Giuliani e Hummel soggiornarono a Vienna furono quelli costruiti da Anton Walter e da Conrad Graf, prediletti da Mozart e da Beethoven.³⁵

Riguardo la possibilità di eseguire il brano su strumenti moderni, riteniamo impraticabile l'uso del capotasto, sia per questioni di sonorità (risultando il suono della chitarra troppo squillante, data la notevole tensione raggiunta dalle corde dello strumento col capotasto posto in terza posizione, e, allo stesso tempo, troppo povera di profondità nei suoni bassi), sia soprattutto per questioni tecniche, data la quasi impossibilità di raggiungere con la mano sinistra posizioni troppo alte. Si propone pertanto di modificare la parte pianistica, trasportandola un tono e mezzo sotto, con l'eventuale accorgimento di eliminare o trasportare all'ottava sopra le note che risultassero eccessivamente basse nella parte della mano sinistra, scritta in una tessitura piuttosto grave già nella parte originale. Per quanto riguarda le legature presenti nella parte di chitarra, si tratta esclusivamente di legature tecniche. Nell'Ottocento era prassi, soprattutto nei passaggi in scala, usare legature ascendenti e discendenti. Per questo motivo spesso non erano scritte, lasciando all'esecutore l'iniziativa di usarle o meno. Nel caso tuttavia in cui l'autore volesse conferire una ben determinata articolazione a un passaggio melodico, le legature venivano scritte, mentre le note che non dovevano essere legate erano marcate con un segno di staccato. Quest'ultimo, quindi, non significa necessariamente uno staccato musicale, ma piuttosto indica all'esecutore di non usare alcun legato tecnico tra quelle note.

Per affrontare le problematiche dinamiche, si consiglia un uso molto discreto del pedale ed un adeguamento della tecnica esecutiva di entrambi i musicisti che deve condurre alla ricerca di un impasto timbrico a volte omogeneo, a volte estremamente diversificato.

^{34]} Heck, *The Birth of the Classic Guitar*, pp. 56-57.

^{35]} Per una più diffusa trattazione si veda Alain Roudier e Bruno Lenna, *Rifiorir d'antichi suoni*, Rovereto, Osiride, 2003.



Apparato critico

Criteri editoriali

- Interventi senza differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico: riguardano lo scioglimento di abbreviazioni con un'unica possibilità di soluzione.
- Interventi senza differenziazione tipografica ma con descrizione nell'apparato critico: riguardano l'estensione/riduzione secondo parametri moderni dei segni dinamici e di articolazione tra parti simili o la ripetizione di passi simili, l'uniformazione di discrepanze tra figurazioni analoghe simultanee o successive; le correzioni di errori che ammettano un'unica soluzione e l'estensione di alterazioni mancanti in una parte ma presenti in un'altra.
- Interventi con differenziazione grafica e nota nell'apparato critico: riguardano estensioni, correzioni, integrazioni di particolare complessità e di controversa interpretazione.

Partitura

Gli strumenti sono collocati in partitura secondo la moderna disposizione. La fonte presenta solo le parti staccate senza partitura.

Indicazioni di tempo

Le indicazioni di tempo sono riportate in italiano corrente.

Alterazioni

L'uso delle alterazioni è stato modernizzato secondo le seguenti regole:

- alterazioni necessarie mancanti, ma presenti nella stessa battuta in un'altra parte sono aggiunte senza differenziazione grafica;
- alterazioni necessarie mancanti ma presenti nella battuta immediatamente precedente o successiva della medesima parte sono aggiunte senza differenziazione grafica;
- alterazioni che ripetono alterazioni precedenti nella stessa parte o battuta sono soppresse;
- alterazioni necessarie mancanti per motivazioni armoniche e/o per confronto con l'altra parte, sono aggiunte dai curatori, senza differenziazione grafica e segnalate nell'apparato critico;
- alterazioni già presenti in armatura di chiave sono soppresse senza differenziazione grafica e senza nota nell'apparato critico;
- alterazioni di precauzione presenti nella fonte ma non ritenute utili ai fini esecutivi sono eliminate senza nota nell'apparato critico;
- alterazioni di precauzione aggiunte dai curatori sono riportate senza differenziazione grafica e senza nota nell'apparato critico;

- alterazioni presenti nella fonte ma ritenute errate sono omesse o corrette senza differenziazione grafica ma segnalate nell'apparato critico;
- alterazioni che annullano una precedente alterazione nella stessa battuta sono mantenute ed estese alle altre parti se private, senza differenziazione grafica e senza nota nell'apparato critico.

Gruppi irregolari

Le indicazioni dei gruppi irregolari, se mancanti nell'originale, sono aggiunte senza differenziazione grafica e mantenute anche in una successione prolungata di gruppi uguali.

Legature di valore e di frase

Parti simili possono presentare diverse disposizioni di legature. Frequentemente si sono uniformate al modello più rappresentato o adatto o ricorrente. Tuttavia in taluni casi, avendo un preciso significato musicale, non sono state normalizzate. Le legature di valore o di frase che sono aggiunte dai curatori alla stessa o all'altra parte strumentale, sono sempre differenziate graficamente con linea tratteggiata.

Abbellimenti

Le legature tra le note di abbellimento e le reali sono state riprodotte fedelmente all'originale. Gli abbellimenti sono riportati secondo la fonte. I casi in cui, per confronto tra le parti, sono stati modificati, sono riportati in nota nell'apparato critico.

Segni di espressione e indicazioni dinamiche

I segni di espressione, gli staccai e le indicazioni dinamiche dati solo in una parte strumentale nella fonte, ma che chiaramente sono da intendersi estesi anche all'altra parte, sono inserite senza parentesi quadre, ma segnalate in nota. Parimenti le indicazioni dinamiche identiche presenti contemporaneamente sia sotto il rigo della mano destra, sia sotto il rigo della mano sinistra del pianoforte sono semplificate con un unico simbolo posto in mezzo ai due pentagrammi.

Le indicazioni dinamiche sono normalizzate secondo l'uso moderno:

cres	<i>cresc.</i>
dol	<i>dolce</i>
dim:	<i>dim.</i>
ritard:	<i>rit.</i>
accelerando	<i>accel.</i>



Note abbreviate

I tremoli abbreviati graficamente nella fonte sono scritti per esteso.

Tratti d'unione

La disposizione dei tratti di unione scritti nel manoscritto per le note di valore inferiore alla semiminima è fedelmente rispettata. Gli stessi sono stati conservati anche se presenti contemporaneamente in combinazione diversa in altre parti. I simboli musicali non chiari sono interpretati dai curatori e discussi in nota riportando la lezione grafica della fonte (si vedano le note relative alle battute 10 e 320).

Fonti

Il *Grand pot-pourri national* op. 93 per chitarra e pianoforte fu pubblicato per la prima volta a Vienna dall'editore Tranquillo Mollo nel 1817 o 1818. In mancanza del manoscritto autografo, la presente edizione critica del *Pot-pourri* si basa sulla edizione di Mollo conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

L'edizione è costituita da 2 parti separate, rispettivamente di 17 pagine per la chitarra e di 31 per il pianoforte. Il titolo è in francese e recita: «GRAND | POT-POURRI NATIONAL | pour | Guitare et PianoForte | composé et dédié | A | Mad.^{me} Helene de Malicoff | née Kaverinn | par | MAURO GIULIANI | Oeuvre 92». In basso, sulla destra, è riportata la seguente dicitura, in caratteri piccoli, all'interno di una cornice: «La Partie du Clavesin [sic] est arrangée par N. Hummel». Corrispondente alla sopra indicata scritta, sulla sinistra, sempre all'interno di una cornice: «Propriété de l'Editeur». L'indicazione dell'editore è anch'essa scritta in francese e recita: «VIENNE | chez Tranquillo Mollo, a la Place de S. Michel». Il numero editoriale, 1688, è riportato in calce alle singole pagine di ciascuna delle parti staccate. La datazione è possibile, seppur in modo impreciso, poiché i brani con i numeri editoriali circostanti, 1683 e 1689, furono pubblicizzati il 17 gennaio 1818.³⁶ Il numero d'opera 92 è errato: si tratta infatti dell'op. 93 del catalogo di Giuliani.

L'opera venne pubblicata, presumibilmente nel 1819, dall'editore Richault di Parigi, nel catalogo delle opere di Hummel. Il titolo di questa edizione recita: «Grand Pot-Pouri [sic] national | pour | piano et guitare | dédié à Madame Helene | de Malicoff, | PAR | J. N. HUMMEL ET M. GIULIANI | Oeuv. 79». Il numero d'opera, in questo caso, è da riferirsi al catalogo del pianista.³⁷ L'indicazione dell'editore è la seguente: «a Paris, Chez RICHAULT, Editeur de Musique, Boulevard Poissonnière, N.16, au 1^{er}». Il numero editoriale, 2047, è riportato sul frontespizio e in calce alle singole pagine di ciascuna delle parti staccate. Successivamente l'opera fu ripubblicata a Vienna da Haslinger.³⁸

^{36]} Alexander Weinmann, *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe II, folge 9, Verlagerverzeichnis Tranquillo Mollo*, Vienna, Universal edition, 1964, citato in Heck, *The Birth of the Classic Guitar*, vol. II, p. 105.

^{37]} *Ibidem*.

^{38]} *Ibidem*.

Varianti e note

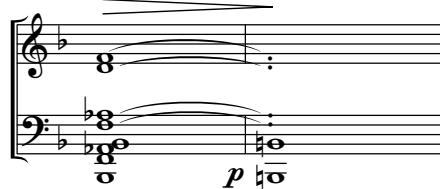
La lezione corretta (o suggerita dai curatori) è messa nell'edizione mentre la lezione della fonte è riportata nelle note. Le lezioni del testimone non riportate nell'edizione sono elencate nel seguente ordine: numero/i di battuta, parte/i, numero del simbolo interessato nella battuta contando note e pause: la lettura del testimone e/o un'annotazione. L'altezza dei suoni è indicata facendo riferimento al do centrale = do_3 . Per la chitarra le altezze cui si fa riferimento corrispondono alle note scritte nel rigo della chitarra terzina; per il pianoforte, invece, si fa riferimento alla parte originale in fa maggiore.

Abbreviazioni

b./bb.	battuta/battute
ch	chitarra
pf	pianoforte
md	mano destra
ms	mano sinistra

Pot-Pourri

bb. 9-10, pf, 1



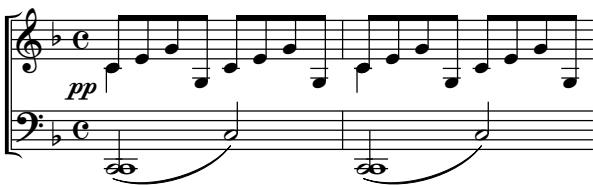
- b. 19, pf, md, 8: manca bequadro a fa_3
b. 21, pf, md, 3: manca bemolle a do_4
b. 23, pf, md, 1: manca bemolle a la_3
b. 24, pf, md, 1: manca bemolle a la_3
b. 28, pf, md, 1: manca bemolle a mi_3
b. 30, pf, md, 1: manca bemolle a fa_3
b. 32, pf, md, 1, 8: manca bemolle a mi_3
b. 32, pf: l'originale sotto riportato è stato corretto per cfr. b. 19



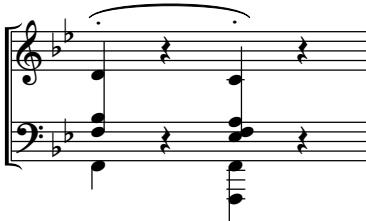
- b. 33, pf, md, 1: manca bemolle a mi_3
b. 35, pf, md, 1: mancano diesis a re_5 e fa_5 ; pf, ms, 1: manca bequadro a si_1 , mancano diesis a re_2 e fa_2
bb. 37-38, pf, md, 1: manca diesis a fa_3
b. 39, pf, md, 1: manca bemolle a si_3 ; pf, ms, 1: manca bemolle a si_1
b. 45, pf, md, 5: manca bequadro a sol_3
bb. 47-48, pf, ms, 1, 3, 5, 7: aggiunta seconda voce per cfr. bb. 49-50
b. 53, pf, md, 9: mi_2
b. 57, pf, 4-15: legatura
bb. 76-77, pf, ms, 1: mancano staccati
b. 83, pf, md, 3: do_3 bemolle al posto di si bequadro
b. 87, ch, 3: manca bequadro
b. 89, ch, 2: manca bequadro
b. 90, ch, 5: manca diesis



- b. 139, pf, ms, 5: aggiunto staccato per cfr. b. 138
 b. 140, pf, ms, 1, 5: aggiunto staccato per cfr. b. 138
 bb. 146-147, pf, md, 1, 5:

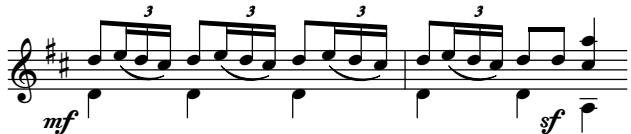


- b. 148, pf, ms, 1: manca do₁ semibreve
 bb. 150-151, pf, md, 1, 5: la scrittura della seconda voce è analoga a bb. 146-147
 b. 162, ch, 7: bequadro
 b. 163, ch, 5: manca diesis
 b. 169, pf, md, 8: manca bequadro
 bb. 192, 195, 196, ch: manca bequadro a fa₄
 b. 213, pf, md, 1: manca staccato, aggiunto per cfr. b. 243
 b. 221, ch, 5: la bemolle
 b. 223, pf, md, 6: manca bequadro
 bb. 226, 227, pf, md, 4: manca bequadro a re₃
 b. 231, ch, 2: re₄
 b. 233, ch, 13: manca diesis
 b. 243, ch, 1, 4: mancano staccati, aggiunti per cfr. b. 213
 b. 255, pf, ds, 1: manca staccato
 bb. 270, 273, ch, 4: manca diesis a do₄
 b. 316, ch, 4: manca diesis a do; pf, md, 4: manca bequadro a mi₃ per cfr. bb. 279 e 287
 b. 320, pf:



- b. 322, pf, 1: manca staccato
 b. 326, pf, ds, 1, 7: mancano staccati
 b. 327, pf, ds, 1: manca staccato
 b. 328, pf, ds, 1: manca staccato
 b. 330, ch: identica a b. 329
 b. 330, pf, 2: manca bequadro a do₂
 b. 336, ch, 6: manca diesis a sol₃
 b. 338, ch, 4: manca diesis a fa₃
 b. 365, pf, md, 1: manca bequadro

- b. 393, ch, 3: fa₄ corretta per cfr. b. 340
 b. 394, pf, md, 1, 5: mancano staccati, aggiunti per cfr. b. 401
 b. 401, pf, md, 5: manca staccato
 b. 420, ch, 2: sol₂
 bb. 452-453, ch, 8: mancano bequadri. Cfr. con bb. 460-461
 b. 466, pf, ms, 3, 7: aggiunta seconda voce per cfr. b. 465
 b. 471, ch, 1: manca il diesis a sol₃; pf, md, 8: manca bequadro
 b. 473, pf, md, 9: manca bequadro
 b. 481, ch, 8: manca bequadro a si₄. Cfr. con b. 460
 bb. 496-499, pf, 2: manca bequadro
 b. 505, pf, ms, 6: manca bemolle a la₂
 b. 513, pf, 1: manca staccato
 b. 515, pf, 1, 7: mancano staccati
 bb. 529, 531, ch: appoggiature
 b. 541, pf, 4, 5, mancano staccati, aggiunti per cfr. b. 535
 b. 572, ch, 2: si₃ al posto di do₄
 b. 575, ch, 4, 8, 12: mancano staccati
 b. 577, ch, 4: manca staccato
 b. 580, ch, 3: mi₃
 b. 581-582, 595-596, 597-598, ch:



articolazione uniformata a bb. 573-574

- b. 583, ch, 4, 8, 12: mancano staccati
 b. 587, ch, 3: mi₂ al posto di sol₂
 b. 590, ch, 4: manca bequadro a la₄
 b. 604, ch, 4: manca bequadro a la₄
 b. 628, ch, 11: manca diesis
 b. 661, ch, 9: manca bequadro
 b. 662, ch, 13: manca bequadro a mi₄
 b. 665, ch, 10: manca bequadro
 b. 666, ch, 13: manca bequadro
 b. 674, ch, 16: manca diesis
 b. 684, ch: *pf*
 b. 688, ch, 4: manca diesis; pf, ms, 4: manca bequadro
 b. 691, pf, md, 1: manca bequadro a si₂
 b. 716, pf, 4: *f*
 b. 722, pf, 2: manca bequadro
 b. 731, pf, md, 2: manca bemolle, aggiunto per cfr. b. 729
 b. 748, pf, ms, 1: manca il taglio addizionale al mi₁
 b. 767, ch, 5: manca diesis
 b. 769, pf: manca Maggiore
 bb. 813-817, pf, ms: mancano staccati

Introduction

Biographical note

Mauro Giuliani¹ was born in Bisceglie on July 27, 1781. He spent his first twenty years in nearby Barletta, where he got his first lessons in music, guitar, and string instruments from the cellist and Neapolitan guitar player, Gaetano Lucci, then the fiancé of Giuliani's sister, Emanuela. He started concertizing in 1803 in Trieste² and settled there with his entire family in 1805.³ Instrumental music was then poorly considered and hardly printed in Italy, thus Giuliani moved to Vienna from 1806 to 1819, the pinnacle years of his performing, composing, and teaching career. The guitar was then seen as a mere accompanist, and he was a true innovator who gave it a prominent role as a solo and chamber instrument. While in Vienna, he stayed in touch with many European greats: Anto-

nio Salieri, Joseph Mayseder, Joseph Merk, Johann Nepomuk Hummel, Louis Spohr, Anton Diabelli, Ignaz Moscheles, Carl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven; also, he probably met the Czerny brothers and Franz Schubert. In 1814, Marie Louise of Austria gave him the «virtuoso di camera» title and the lyre that Napoleon had had built for her.

By summer 1819, now heavily indebted, Giuliani left Vienna for Italy. There he had to quickly adjust to the virtually universal penchant for Italian opera, and mainly dished out fantasies, variations, and potpourris on operatic themes. He lived and worked in Rome and Naples most of the time, also collaborating with Gioacchino Rossini and Niccolò Paganini, with whom he formed a 'musical triumvirate' of sort;⁴ however he had to severely curtail his concertizing and publishing. He passed away in Naples on May 8, 1829. As a mean to perpetuate his memory, his London fellows and alumni issued from 1833 to 1835 *The Giulianiad*, a guitar magazine with music, articles and anecdotes.

^{1]} See the following biographical entries: Franco Rossi, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (Turin: Utet 1986, Vol. 3, *Le biografie*), pp. 217-218; Thomas F. Heck, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (London: Macmillan 2001, Vol. 9), pp. 910-911; Thomas F. Heck, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter 2002, Vol. 7), coll. 1019-1021. Also, among the newest studies: Thomas F. Heck, *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Composition of Mauro Giuliani*, I-II, Ph.D. Diss. (New Haven, Conn.: Yale University 1970); Marco Riboni, *Mauro Giuliani (1781-1829). Profilo biografico-critico ed analisi delle trascrizioni per chitarra*. Part I-II, Diss., Università degli Studi di Milano (Ann Arbor, Mich.: U.M.I. 1992); Filippo Araniti, *Nuove acquisizioni sull'opera e sulla vita di Mauro Giuliani: gli anni del soggiorno napoletano (1824-1829)* (Barletta: Centri Regionali Servizi Educativi Culturali 1993); Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer* (Columbus: Éditions Orphée 1995); Nicola Giuliani, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino del virtuoso della chitarra* (Cremona: Fantagrafica 2005); Id., *La sesta corda: vita narrata di Mauro Giuliani* (Bari: Levante 2008); Marco Riboni, *Mauro Giuliani* (Palermo: L'Epos 2011); Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani, A Life for the Guitar*, e-book (Palos Verdes Peninsula, Cal.: Guitar Foundation of America 2013).

^{2]} The concert took place in the lobby of the Teatro Nuovo, Trieste, on September 7, 1803. Giuliani played French guitar, cello, and the 30-string French guitar-cum-harp, as reported by *L'osservatore triestino*, September 5, 1803, No. 71, Appendix, p. 1635.

^{3]} Giuliani relocated to Trieste with his parents, his wife, Maria Giuseppa Del Monaco, married in Barletta in 1800, and his sons, Michele (b. May 17, 1801) and Gaetano (b. December 17, 1803). Here, his daughter Anna Maria Giuseppa was born (July 30, 1807), as per Nicola Giuliani's genealogy research.

Giuliani's published works number to ca. 230. Eighty have no opus number; thirty-five were posthumously issued by Ricordi. Among his most popular and performed pieces, there are the three guitar Concertos Op. 30, 36, and 70, the Variazioni sulla Folie d'Espagne Op. 45, the Grande Ouverture Op. 61, the Variazioni su un tema di Händel Op. 107, the six Rossiniane Op. 119-124, the Grande Sonata Eroica op. 150, and a significant chamber and instructional production; his *Metodo per lo studio della chitarra* Op. 1 enjoyed wide diffusion.

Johann Nepomuk Hummel⁵ was born in Pressburg (now Bratislava) on November 14, 1778. He began his music stud-

^{4]} Filippo Isnardi, "Cenni biografici intorno a Mauro Giuliani", in *L'Omnibus. Foglio periodico*, IV, 3 (Naples, April 30, 1836), 12. All three men were simultaneously living in Rome between December 1820 and March 1821; see Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 195-196.

^{5]} On Hummel, see the following biographical entries: Christof Rüger, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (Turin, Utet 1986, Vol. 3, *Le biografie*), pp. 664-665; Joel Sachs, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (Vol. 11, London: Macmillan 2001), pp. 828-836; Christoph Hust, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Vol. 9, Kassel: Bärenreiter 2003), coll. 503-511. Also, among newer studies: Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World* (Lanham, Md.: The Scarecrow Press 2007).



ies under his father, Johannes, violinist and conductor, who was invited in 1785 to conduct at the Theater auf der Wieden in Vienna. Here, the extraordinarily gifted child was noted by Mozart, who housed and taught him for free for two years. Hummel then began a tour of major European cities, accompanied by his father, visiting, among others, Prague, Dresden, Berlin, Kassel, Hamburg, Copenhagen; he lived in Edinburgh for a while, then in London. By 1793 he was back to Vienna, studying organ with Haydn and composition with Johann Georg Albrechtsberger and Antonio Salieri; Beethoven was a fellow student of his. Thanks to Haydn's reference, Hummel became Prince Esterhazy's chapel master in Eisenstadt, where he spent seven years. After being fired for negligence—he used to devote more time to composition and private lessons than to the chapel—he was again in Vienna in 1811–16, then he served as chapel master in Stuttgart (two years) and Weimar, where he passed away on October 17, 1837. While in Weimar, Hummel went on concertizing and teaching. His students included Adolf von Henselt, Ferdinand Hiller, and Sigismund Thalberg. He was an expensive teacher; apparently, that is why young Franz Liszt chose to study with Carl Czerny.

Hummel's life encompassed the Classic and Romantic eras. He innovated the piano technique, bridging Mozart to Chopin and Liszt, introducing scales in thirds and sixths, octave leaps, glissandos, and wide chords. Regarded as one of the greatest virtuosos and improvisers of his times, he also expressed himself in opera, orchestral, and chamber music. Its huge piano music opus includes the *Concertos* Op. 85, 89, 100, and 113 and the *Sonatas* Op. 13, 20, and 81. His *Masses* op. 77 and 111 and *Septet* Op. 74 also deserve citation.

Giuliani and Hummel were both in Vienna by 1811–16. Count Johann Nepomuk Chotek wrote in his journal that they played together for the first time on December 5, 1811, at the French Ambassador, Louis-Guillaume Otto's; Hummel substituted for sick violinist Seidler on the fortepiano in a guitar-violin duo.⁶ On December 8 and 12, 1813 Hummel and Giuliani took part in the mammoth concert celebrating the Battle of Vittoria (June 21), in which the Duke of Wellington, leading an Anglo-Portuguese army, defeated Napoleon. Johann Nepomuk Mälzel had organized it in the Grosse Saal of the new University; the program included Beethoven's especially written *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* Op. 91, the première of his Seventh Symphony and two marches by Dussek and Pleyel for orchestra and mechanical trumpeter, a device invented by Mälzel. *Wellingtons Sieg* was originally conceived for orchestra and *panharmonicon*,⁷ then, being hard to perform, Beethoven rehashed it for two orchestras, for a grand total of 120 performers. As these were charitable

6] Gerhard Penn, "Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti", in *Il Fronimo*, 43, January 2015, n. 169, pp. 30–53.

7] The *panharmonicon* was a mechanical instrument that Mälzel built in Vienna ca. 1803. It could reproduce the sound of most military band instruments by operating a row of bellows and barrels. Mälzel wanted it to be known in London and was aware that, with a Beethoven piece written for it, it would be a success. A *panharmonicon* was on display in his studio (*Künstler-Cabinet*), alongside a mechanical trumpeter. He had several barrels ready with a repertoire of pieces by Cherubini, Haydn, Händel, and Moscheles.

events for wounded soldiers from the battle of Hanau, Mälzel contacted the best Vienna musicians, who enthusiastically accepted. Ignaz Schuppanzigh led the violins, also including Joseph Mayseder and Louis Spohr, second and third seat, plus Anton Romberg, bassoon, and Domenico Dragonetti, double bass. Joseph Weigl and Antonio Salieri were assistant conductors; the latter led percussion and cannons, with Hummel and Meyerbeer at the bass drums. Ignaz Moscheles, right at the center of the orchestra, helped deaf Beethoven with conducting. Minor roles were given to tenor Giuseppe Siboni and to Giuliani, who probably played the cello.⁸

In the ebullient cultural climate that followed the Congress of Vienna, by spring 1815 Giuliani, along with Hummel and violinist Joseph Mayseder, started organizing a series of six concerts for subscribers, held in a classy private hall in the Haarmarkt district, Vienna.⁹ They charged a ducat for a concert, hence the name, *Dukaten Concerte*. They used to perform one or more solo pieces, and end up playing together a bravura tour de force, sporting in turn their virtuoso abilities: the set of variations on the favorite *romance*, *La sentinelle*,¹⁰ arranged by Hummel, was especially successful. These were followed by *Der troubadour*,¹¹ another French *romance*, arranged in a similar guise. By winter 1815 Count Franz Pálffy, a Giuliani student since 1812 and the dedicatee of the six *Cavatine* Op. 39, invited them to play at the Botanical Garden, probably near Schönbrunn. Ignaz Moscheles, piano, and Joseph Merk, cello, also took part in such night serenades (*Nachtmusiken*). Empress Maria Luisa, Archduke Ranieri, and Archduke Rudolph attended the first concert. The season ended up in September.¹²

8] The concert had a sequel on January 2 and February 27, 1814 with an all-Beethoven programme. Hummel replaced Salieri in conducting the percussion and cannon section. A detailed chronicle is in Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, ed. by Henry Edward Krehbiel (New York: G. Schirmer 1921), pp. 251–260, and in *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16, January 1814, col. 70.

9] See Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien: Wilhelm Braumüller 1869), pp. 215–216; Gerhard Penn, "Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti", in *Il Fronimo*, 43, April 2015, No. 170, pp. 30–51.

10] *La Sentinelle* Op. 71, for voice, guitar, violin, cello, and piano. Hummel wrote more chamber pieces that call for guitar and mandolin: the *Pot-pourri* Op. 53 for guitar and piano (1810–11); the *Grandi Serenate* Op. 63 and 66 for piano, violin, guitar (or viola), clarinet (or flute) and bassoon (or cello), probably performed at the Schönbrunn concerts and dedicated to Pálffy, and the *Concerto* for mandolin and orchestra S. 28 (1799). Also, in 1819 he reissued the *Pot-pourri* written with Giuliani as his own Op. 79.

11] *Der Abschied der Troubadours* WoO vocal-13, a posthumous work of Giuliani's for voice, piano, violin, and guitar. The piano and violin parts were respectively written by Moscheles and Mayseder. This piece was performed in 1818 in the second concert season, after Hummel left Vienna.

12] The story is reported in detail by Moscheles' wife, Charlotte, in *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, herausgegeben von seiner Frau (Leipzig: Duncker und Humblot, 1872–73), p. 23. The concerts were private and had no reviews. A confirmation comes from the cover image on the first edition of the *Serenate* Op. 63 and 66, issued by Artaria in 1815: it shows violin, flute, guitar, piano, and cello players



By October 1816 Hummel relocated to Stuttgart. Giuliani went on playing duos with a pianist, now Ignaz Moscheles; on May 26, 1817 they performed the *Grand Pot-pourri National* for the first time at the Redoutensaal (Giuliani's favorite hall). A reporter remarked that, at the end of the night, Giuliani had well earned his title of virtuoso.¹³ According to another reviewer, he had been in command of all hard passages, especially in the *Pot-pourri*. Also, due to Moscheles' subtle touch, his guitar had not been overwhelmed, as it often happens in such large halls.¹⁴ We know of another performance at the Landständischer Saal, on the opening night of a new cycle of subscription concerts (April 16, 23, and 30), again with Moscheles.¹⁵ Reviews appeared on the two main Viennese magazines. The anonymous writer on the *Wiener Moden Zeitung* did not appreciate the *Pot-pourri* performance—to him, Giuliani sounded confined to a secondary role.¹⁶ The *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* observed that the piece, though performed with tender feelings and considerable precision, bore an exceedingly long introduction; instead, the final *Presto* was really beautiful.¹⁷ Those three nights were so successful, the musicians organized a fourth one, on May 11, for the benefit of the poor.¹⁸ An article reviewing the whole cycle was issued, again on the *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*. Concerning the *Pot-pourri* played by Giuliani and Moscheles (mistakenly indicated as the composer), it spoke of a magnificent performance, leading the audience through various national melodies coming to the fore one after the other, with truly brilliant effect.¹⁹

Historical note

In the 1970's, Mario Sicca's studies²⁰ were instrumental for the rediscovery of the guitar-piano repertoire, for they mark the beginning of its research and publication, still very incom-

(probably Mayseder, Sedlatzek, Giuliani, Moscheles, Merk) performing under the moonlight. The equestrian statue in the Schönbrunn gardens is behind them. See Heck, *Mauro Giuliani*, pp. 65-67.

^{13]} *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19, June 18, 1817, col. 431.

^{14]} *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*, 23, July 5, 1817, col. 189. Cited in Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*.

^{15]} *Allgemeine musikalische Zeitung*, 20, May 1818, col. 388.

^{16]} *Wiener Moden Zeitung*, 48, April 21, 1818, 387. The leaflet is reproduced and translated in Giuliani, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino*, pp. 50-51.

^{17]} *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*, April 1818, col. 149. Cited in Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*.

^{18]} Gerhard Penn, "Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti", in *Il Fronimo*, 43, October 2015, No. 171, pp. 45-61.

^{19]} *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*, May 1818, col. 173-175, cit. in Heck, *Mauro Giuliani. A Life for the Guitar*.

^{20]} Mario Sicca, "La chitarra e gli strumenti a tastiera", in *Il Fronimo*, 1, October 1972, No. 1, pp. 27-30.

plete to this date. In the 1990's, Eugenio Becherucci further explored the topic, by cataloging its repertoire and examining its problems.²¹

Michel Barthélémy Ollivier's painting, *Le Thé à l'anglaise dans le salon des quatre glaces au Temple, avec toute la cour du Prince de Conti, écoutant le jeune Mozart* (1766), now at Versailles, attests that the guitar-piano duo was already in use. It depicts the child Mozart accompanying Pierre de Jelyotte, caught while tuning his guitar.²² This drawing-room scene was to become familiar in Paris and Vienna—the two poles of the guitar world—before and after 1800. Carulli in Paris and Giuliani in Vienna innovated technique and teaching, published a lot, and had the best guitarists gather around them—Sor, Aguado, Carcassi, and Molino in Paris; Matiegka, Molitor, Legnani, and Diabelli in Vienna. Almost all of them wrote for the guitar-piano duo, thus bringing together the two top popular instruments among amateurs. The music usually originated out of immediate needs. It could fulfill requests from virtuosi, commissioners (who were often the dedicatees), and publishers (who suggested known arias for sets of variations); or could meet educational needs, or those of a given concert programme. In particular, Giuliani's music for guitar and piano originated from his encounter with Hummel and Moscheles.

Period compositions fall into three types: drawing-room music, suited for amateurs, easy to understand and play (e.g. favorite airs, potpourris, arrangements from operas); educational pieces, usually including the word 'easy' or 'petite' in the title; and concert pieces, more challenging and virtuosic.

The *Grand Pot-pourri National* for terz guitar and piano²³ (ca. 1815-16) can be described as a tribute to the European Restoration, recently affirmed by the Congress of Vienna. The main nations are represented by three dances—Poland by *polacca*, b. 206, Spain by *bolero*, b. 557, Italy by *tarantella*, b. 694—and three hymns—England by *Rule Britannia*, b. 264, France by *Vive Henry IV*, b. 383, Austria by its national anthem, b. 637. The first hymn, set to music by 1740, was in use in the 19th century alongside the official *God Save the King*, representing the British Empire in the world: «*Rule, Britannia! Britannia, rule the waves. Britons never, never, never shall be slaves*». *Vive Henry IV*, also known as *Henry IV March* or *Vive le Roi Henry*, was the pre-Revolution French anthem and was restored with the monarchy in 1815. The *Kaiserhymne*, composed by Haydn in 1797 on behalf of Francis II, was the anthem of the Habsburgs and Austria till the fall of the monarchy (1918). Also, it was used in the Kingdom of Lombardy-Venetia before Italy was unified. It became the German national anthem in 1922.

^{21]} Eugenio Becherucci, "Chitarra e pianoforte", Part I, in *Il Fronimo*, 18, January 1990, No. 70, pp. 14-39; Part II, 18, July 1990, No. 72, pp. 17-29.

^{22]} Sicca, "La chitarra", p. 27.

^{23]} Unlike other pieces, here the guitar part is silent on the use of either a capo or a terz guitar. Its being for terz guitar is assumed for the guitar part is in D and the piano part is in F.



After a long orchestra-like introduction, typical of Giuliani's more ambitious pieces, themes are stated without interruption or title, as usual in his potpourris.²⁴ The guitar part sports all of Giuliani's typical traits as a guitarist and composer: extensive use of scales, octaves (broken or not), arpeggios, slurs and repeated chords; a penchant for the keys of D and A, either major or minor, allowing to use open low strings; variations with diminutions in eighthths and sixteenths (as in his most significant and popular works, e.g. the six *Rossiniane* for solo guitar); use of the full range of the instrument, for it to emerge over its louder partner. The piano alternates with the guitar in stating the themes; also, its thick writing, quite a far cry from plain accompaniment, and its harmonic depth, unknown to Giuliani (see the final *fugato*), make it plausible that Hummel was involved as a co-composer, rather than as a mere arranger.

This work stands out for complexity and breadth in early 19th-century guitar-piano repertory. It still results highly effective and pleasant, without aiming at the formal sophistication of the *Grand Duo concertante*, which Giuliani wrote and performed in Vienna with Moscheles.

Brief remarks on performance practice

Balancing dynamics in a guitar-piano duo can prove quite difficult. Giuliani himself had to tackle the problem, which led him to write for the terz guitar.²⁵ Pitched a minor third higher and quite common at that time, especially in the German-Austrian area, the terz guitar is smaller than the standard 19th-century guitar; its clear, bright tone effortlessly emerges both before an orchestra and from inside a chamber ensemble. Giuliani resorted to it especially in the former case. Thus, after the criticism at the première of his *Concerto* Op. 30,²⁶ in 1812 he published the *Concerto* Op. 36 for guitar and string quartet (that is, with downsized instrumentation) and by 1824 he offered Artaria its transposition for terz guitar and orchestra, which was never issued.²⁷ Finally, the orchestral version of his *Gran Concerto* Op. 70 was soon conceived for it. As for chamber music, Giuliani used the terz guitar in many guitar duos, always giving it the first part. The *Duos* Op. 66, 67, 69, 75, 80, 92, 94, and WoO 2G-2, all issued in 1812-19,²⁸ are written for terz guitar and standard guitar. Back in Italy, Giuliani no

^{24]} The only compositions indicating the title of each tune are the *Potpourri nazionale romano* Op. 108 and the *Grand Pot-pourri* Op. 126 for flute (or violin) and guitar, both issued in Italy.

^{25]} Cfr. Peter Pieters, "La chitarra terzina nella prima metà del secolo XIX", in *Il Fronimo*, 18, October 1990, No. 73, pp. 38-53; Matanya Ophee, "La chitarra terzina", in *Il Fronimo*, 5, October 1978, No. 25, pp. 8-24.

^{26]} *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10, May 1808, col. 538-539.

^{27]} Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 205-208.

^{28]} Giuliani, in his Viennese period, also composed the *Duos* Op. 16, 35, 55, WoO 2G-1, and WoO 2G-3 for two guitars with standard tuning. On the date of Op. 75, see Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 92-93. Also, see the conclusions on the origin of terz guitar in Gerhard Penn, "Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti", in *Il Fronimo*, 43, April 2015, No. 170, p. 41.

longer used the terz guitar in duo setting, except that in 1827 he published for Ricordi a *Grand Pot-pourri* in C major Op. 126 for flute and terz guitar. However, this may well be the publisher's version. The Viennese flautist, Johann Sedlatzek, premiered the piece (Rome 1823)²⁹ on a *flauto d'amore* in A, virtually unheard of in Italy, while Giuliani had to perform his part, written in A major, on a standard guitar. Perhaps Ricordi, to make it saleable to Italian customers, wrote the word *terzina* on the guitar part, to spare transposition.

Giuliani used the terz guitar-piano duo, besides the *Grand Pot-pourri* Op. 93, in the *Variations* Op. 104 posthumously issued by Ricordi (1840),³⁰ not only for the piano is louder, but for piano and guitar sounded quite alike in those times. Also, in 1822 and 1823 Diabelli published arrangements for terz guitar and piano of the *Concerti* Op. 30, 36, and 70.³¹ Giuliani used this instrument more often than anybody else at the time. He much contributed to its diffusion; actually, he was believed its inventor. He mainly used it in his Vienna period, not only for it was quite common and fashionable in town, but for he was then playing and writing more chamber music than ever.³²

In those years, guitar and piano underwent frequent changes, seeking for an ideal sound and shape. At first, a sixth string was added; its earliest known examples are by Pietro Lippi (Marseille 1787) and Giovan Battista Fabricatore (Naples 1791).³³ But the Vienna area guitar makers—their leading

^{29]} Riboni, *Mauro Giuliani*, pp. 201-203.

^{30]} Establishing a composition date for this piece is no easy task. There was probably Ricordi's intervention as per Op. 126. The point will be discussed in full in the scholarly edition of Op. 104.

^{31]} Giuliani's contribution is unclear. The parts were issued when he was back in Italy.

^{32]} Covers never say '*per chitarra terzina*'. This is deduced from the parts, which may be silent (hence keys are compared), or say '*terz-chitarra*', alone or associated to references to capo. Op. WoO 2G-2 bears '*con capo-tasto alla terza posizione o tasto*'. The cited Op. 63, 66, and 71 issued by Hummel, with Giuliani contributing the guitar parts, are for terz guitar; same for the variations on *Der Abschied der Troubadours* for voice, piano, violin, and guitar, and the version of Op. 101 for guitar and string quartet. Interestingly, Giuliani was affiliated, with other musicians and poets, to a secret fraternity called Ludlamshöhle as 'Vilac Umo Capodastro', a possible hint to terz guitar. Poet Ignaz Franz Castelli issued a complete member list in Volume II of his *Memoiren meines Lebens* (Vienna and Prague: Röber & Martgras 1861). On p. 212 he wrote: «*Vilac Umo Capodastro, der Gitarre Virtuose Giuliani, seinen Namen bin ich nicht mehr zu erklären im Stande. Capo Tasto ist ein Aufsatz aus einer Guitarre, um ihr einen höhern Ton zu geben*». Alas, Castelli is of little help. His sentence literally means: «*Vilac Umo Capodastro, the guitar virtuoso, Giuliani; I can no longer explain his name. Capo Tasto is a guitar Aufsatz to give it a higher pitch*». *Aufsatz* is Austrian for capo, German being *Kapodaster*. See Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre* (Vienna: Verlage der Zeitschrift für die Gitarre 1926), p. 22. Heck offers some speculation in *Mauro Giuliani*, p. 87.

^{33]} Giuliani played a 1809 Gennaro Fabricatore guitar, currently owned by Dr. Giovanni Accornero. A detailed description with pictures is in Giuliani, *Mauro Giuliani, Ascesa e declino del virtuoso della chitarra*.



figure was Johann Georg Stauffer—used to alter shape and size to fit customer needs. The *Meistergitarre* was bigger; the *Damengitarre* was smaller and with a thinner fretboard; the *terz* guitar, being small, could be confused with the latter one; and the *Streichgitarre*, also called *Bogengitarre* or *arpeggiione*, was a mix between bowed strings and guitar.³⁴

Between 1791 and 1815 Vienna counted ca. 150 organ and piano manufacturers. Its production differed from the French and English ones in its quest for sweeter, more delicate sounds, at the expense of tone fullness. The Viennese piano mechanics, designed by Augsburg-born Johann Andreas Stein, featured a very light keyboard and stayed virtually unchanged for the first half of the 19th century. By 1800 up to eight pedals appeared, allowing sundry tone colors—*una corda*, bassoon, moderator, *forte*, harp or lute, Turkish band. By 1810-15 the keyboard range reached six octaves (F₀-F₆). While Giuliani and Hummel were in Vienna, the most popular pianos in town were those made by Anton Walter and Conrad Graf, much favored by Mozart and Beethoven.³⁵

When performing the piece on modern instruments, we believe the capo in third position to be impractical. Due to the string tension, the sound results too shrill and its lower range lacks depth; also, reaching the highest positions with the left hand is almost impossible. We suggest to transpose the piano part down a minor third, and perhaps remove, or transpose *ottava alta*, the left hand's lowest notes, originally placed in a very low range.

Slurs in the guitar part are merely technical. In the 19th century, placing upward and downward slurs, especially on scales, was common practice. Thus, they were seldom written, their use being up to the performer. However, if the composer would give a turn of phrase a specific articulation, slurs were written down and notes not to be slurred were given a *staccato* marking. Hence, this does not imply a *staccato* effect; rather, it tells the performer not to use the technical *legato* on those notes.

As for the dynamics, sparing the pedal is recommended. Also, both performers are expected to be flexible about sonorities, seeking at times homogeneity, at times diversity.

34] Heck, *The Birth of the Classic Guitar*, pp. 56-57.

35] For details, see Alain Roudier and Bruno Lenna, *Rifiorir d'antichi suoni* (Rovereto: Osiride 2003).



Apparatus

Editorial criteria

- Changes with neither differentiation nor annotation: unambiguous abbreviations resolved.
- Changes with annotation and no differentiation: dynamics and articulation markings added or removed as per other parts or similar passages; similar patterns (either simultaneous or not) uniformed; unambiguous errors fixed; accidentals added, if present in other parts.
- Changes with both differentiation and annotation: larger or non self-evident integrations, alterations, or interpolations.

Score

Instrument order conform to modern usage. Sources have parts only.

Tempo markings

These are written in modern Italian.

Accidentals

Modern usage is adopted, as follows:

- Missing accidentals, that are found in another part on the same bar, are added without brackets;
- Missing accidentals, that are found on the preceding or following bar in the same part, are added without brackets;
- Accidentals duplicating earlier ones in the same part or bar are omitted;
- Missing accidentals, that are either required by harmony laws or present in other parts, are added without brackets and annotated;
- Accidentals duplicating those in the key signature are removed with no annotation;
- Superfluous courtesy accidentals are removed with no annotation;
- Useful courtesy accidentals are added with no brackets and no annotation;
- Wrong accidentals are either removed or fixed with annotation and no brackets;
- Accidentals canceling earlier ones on the same bar are left and, if missing elsewhere, also extended to other parts with neither brackets nor annotation.

Tuplets

Tuplet markings, when missing, are added with no differentiation and repeated as many times as needed.

Ties and slurs

Similar parts may display contrasting slurs. These are usually uniformed to the prevailing or best suited pattern. In some cases, though, they are left unchanged, for their contrast makes musical sense. Added ties and slurs are broken.

Embellishments

Slurs linking grace notes to regular notes follow the original, as do embellishments. If fixed for uniformity reasons, they are annotated.

Expression and dynamics markings

These, as well as staccatos, are added without brackets and annotated if present in one part only but clearly intended for all parts. Similarly, two dynamics markings originally placed below each staff in the piano part are replaced by one between staves. Markings follow modern usage:

cres	<i>cresc.</i>
dol	<i>dolce</i>
dim:	<i>dim.</i>
ritard:	<i>rit.</i>
accelerando	<i>accel.</i>

Abbreviations

Tremolos are written in full; source has abbreviations.

Beaming

It mirrors the source, even when simultaneous parts do not match. Unclear cases are interpreted and annotated. The original beaming is reproduced; see notes to bb. 10 and 320.

Sources

The *Grand Pot-Pourri National*, Op. 93 for guitar and piano-forte was originally published in Vienna by Tranquillo Mollo in 1817 or 1818. Autograph is missing; this edition is based on Mollo's one, now at the Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

The main source consists of a 17-page guitar part and a 31-page piano part. It bears the French title: «GRAND | POT-POURRI NATIONAL | pour | Guitarre et PianoForte | composé et dédié | A | Mad.^{me} Helene de Malicheff | née Kaverinn | par | MAURO GIULIANI | Oeuvre 92». On the bottom right corner, printed in smaller size and framed: «La Partie



du Clavesin [sic] est arrangée par N. Hummel». On the same line, left side, again framed: «Propriété de l'Editeur». Publisher credits are also in French: «VIENNE | chez Tranquillo Mollo, a la Place de S. Michel». Plate number 1688 appears at the footer of each page. An approximate date can be assumed, as items no. 1683 and 1689 were advertised on January 17, 1818.³⁶ Opus number 92 is wrong: the piece is actually Giuliani's Opus 93.

The work was issued again in Paris, possibly ca. 1819, by Richault, with Hummel as its main composer. Title reads: «Grand Pot-Pouri [sic] national | pour | piano et guitare | dédié à Madame Helene | de Malicoff, | PAR | J. N. HUMMEL ET M. GIULIANI | Oeuv. 79». Such is its opus number in Hummel's catalog.³⁷ The publisher is indicated: «a Paris, Chez RICHAULT, Editeur de Musique, Boulevard Poissonnière, N.16, au I^{er}». Plate number 2047 appears on the cover and on the footer of each page. Later on, the piece was also reissued by Haslinger in Vienna.³⁸

Variants and notes

The correct — or suggested — reading is given in the text, the original one appears in the notes. Readings not in the text are listed as follows: bar number(s), part(s), placement number of the relevant symbol in the bar, counting both notes and rests: original version and/or a comment. Pitch is indicated as middle C = C₄. Guitar pitches are as notated in the *Terzgitarre* staff. Piano pitches are as per the original F major part.

Abbreviations

b.(bb.)	bar(s)
guit	guitar
pf	pianoforte
rh	right hand
lh	left hand

Pot-Pourri

bb. 9-10, pf, 1



- b. 19, pf, rh, 8: missing natural on F₄
- b. 21, pf, rh, 3: missing flat on C₅
- b. 23, pf, rh, 1: missing flat on A₄

^{36]} Alexander Weinmann, *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe II, Folge 9, Verlagverzeichnis Tranquillo Mollo* (Vienna: Universal-Edition 1964). Cited in Heck, *The Birth of the Classic Guitar*, Volume 2, p. 105.

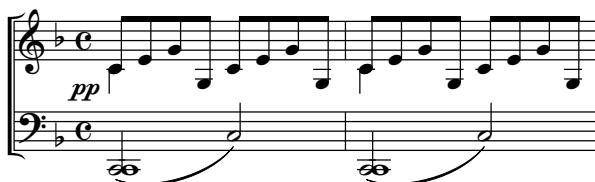
^{37]} *Ibidem*.

^{38]} *Ibidem*.

- b. 24, pf, rh, 1: missing flat on A₄
- b. 28, pf, rh, 1: missing flat on E₄
- b. 30, pf, rh, 1: missing flat on F₄
- b. 32, pf, rh, 1, 8: missing flat on E₄
- b. 32, pf: the original (see below) is fixed as per b. 19



- b. 33, pf, rh, 1: missing flat on E₄
- b. 35, pf, rh, 1: missing sharp on D₆ and F₆; pf, lh, 1: missing natural on B₂, missing sharp on D₃ and F₃
- bb. 37-38, pf, rh, 1: missing sharp on F₄
- b. 39, pf, rh, 1: missing flat on B₄; pf, lh, 1: missing flat on B₂
- b. 45, pf, rh, 5: missing natural on G₄
- bb. 47-48, pf, lh, 1, 3, 5, 7: second part added as per bb. 49-50
- b. 53, pf, rh, 9: E₃
- b. 57, pf, 4-15: slur
- bb. 76-77, pf, lh, 1: missing staccatos
- b. 83, pf, rh, 3: C₄ flat for B natural
- b. 87, guit, 3: missing natural
- b. 89, guit, 2: missing natural
- b. 90, guit, 5: missing sharp
- b. 139, pf, lh, 5: staccato added as per b. 138
- b. 140, pf, lh, 1, 5: staccato added as per b. 138
- bb. 146-147, pf, rh, 1, 5:

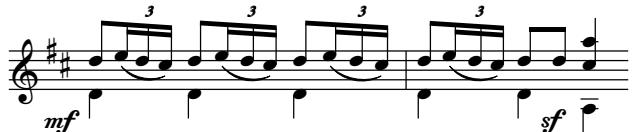


- b. 148, pf, lh, 1: missing whole-note C₂
- bb. 150-151, pf, rh, 1, 5: second part as on bb. 146-147
- b. 162, guit, 7: natural
- b. 163, guit, 5: missing sharp
- b. 169, pf, rh, 8: missing natural
- bb. 192, 195, 196, g: missing natural on F₅
- b. 213, pf, rh, 1: missing staccato, added as per b. 243
- b. 221, guit, 5: A flat
- b. 223, pf, rh, 6: missing natural
- bb. 226, 227, pf, rh, 4: missing natural on D₄
- b. 231, guit, 2: D₅
- b. 233, guit, 13: missing sharp
- b. 243, guit, 1, 4: missing staccatos, added as per b. 213
- b. 255, pf, rh, 1: missing staccato
- bb. 270, 273, guit, 4: missing sharp on C₅
- b. 316, guit, 4: missing sharp on C; pf, rh, 4: missing natural on E₄ as per bb. 279 e 287
- b. 320, pf:



- b. 322, pf, 1: missing staccato
 b. 326, pf, rh, 1, 7: missing staccatos
 b. 327, pf, rh, 1: missing staccato
 b. 328, pf, rh, 1: missing staccato
 b. 330, guit: as per b 329
 b. 330, pf, 2: missing natural on C₃
 b. 336, guit, 6: missing sharp on G₄
 b. 338, guit, 4: missing sharp on F₄
 b. 365, pf, rh, 1: missing natural
 b. 393, guit, 3: F₅ fixed as per b. 340
 b. 394, pf, rh, 1, 5: missing staccatos, added as per b. 401
 b. 401, pf, rh, 5: missing staccato
 b. 420, guit, 2: G₃
 bb. 452-453, guit, 8: missing naturals, as per bb. 460-461
 b. 466, pf, lh, 3, 7: second part added as per b 465
 b. 471, guit, 1: missing sharp on G₃; pf, rh, 8: missing natural
 b. 473, pf, rh, 9: missing natural
 b. 481, guit, 8: missing natural on B₅, as per b. 460
 bb. 496-499, pf, 2: missing natural
 b. 505, pf, lh, 6: missing flat on A₃
 b. 513, pf, 1: missing staccato
 b. 515, pf, 1, 7: missing staccatos
 bb. 529, 531, ch: appoggiaturas
 b. 541, pf, 4, 5, missing staccatos added as per b. 535
 b. 572, guit, 2: B₄ for C₅
 b. 575, guit, 4, 8, 12: missing staccatos
 b. 577, guit, 4: missing staccato
 b. 580, guit, 3: E₄

bb. 581-582, 595-596, 597-598, guit:



articulation was uniformed on bb. 573-574

- b. 583, guit, 4, 8, 12: missing staccatos
 b. 587, guit, 3: E₃ for G₃
 b. 590, guit, 4: missing natural on A₅
 b. 604, guit, 4: missing natural on A₅
 b. 628, guit, 11: missing sharp
 b. 661, guit, 9: missing natural
 b. 662, guit, 13: missing natural on E₅
 b. 665, guit, 10: missing natural
 b. 666, guit, 13: missing natural
 b. 673, guit, 15: missing natural
 b. 674, guit, 16: missing sharp
 b. 684, guit: *pf*
 b. 688, guit, 4: missing sharp; pf, lh, 4: missing natural
 b. 691, pf, rh, 1: missing natural on B₃
 b. 716, pf, 4: *f*
 b. 722, pf, 2: missing natural
 b. 731, pf, rh, 2: missing flat added as per b. 729
 b. 748, pf, lh, 1: missing ledger line added to E₂
 b. 767, guit, 5: missing sharp
 b. 769, pf: missing Maggiore
 bb. 813-817, pf, lh: missing staccatos



Mauro Giuliani
Johann Nepomuk Hummel

**Grand pot-pourri national op. 93
per chitarra e pianoforte**

a cura di Emiliano Castiglioni e Mariangela Marcone

CHITARRA TERZINA
E PIANOFORTE

Andante sostenuto

Chitarra terzina

Pianoforte

1

2

3

4

5

7

10

11



Allegro moderato

13

16

18

20



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

22

26

29

31



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

33

cresc.

f

ff

p

36

p

bd

p

cresc.

41

mf

f

ff

p

45

mf

dim.

p

Sva - - -



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

49

52

55

57



Allegro vivace

59

65

71

76



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

The musical score consists of four systems of music for guitar (Chitarra Terzina) and piano (Pianoforte). The score is in common time and uses a key signature of one sharp.

- System 1 (Measures 81-85):** The guitar part features eighth-note patterns with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The piano part includes chords and bass notes with dynamics *f*, *p*, and *f*.
- System 2 (Measures 86-90):** The guitar part has eighth-note patterns with *mf* and *p* dynamics. The piano part features eighth-note chords with *p* and *pp* dynamics, accompanied by a bass line.
- System 3 (Measures 91-95):** The guitar part consists of eighth-note patterns with sustained notes and dynamic *p*. The piano part features sustained chords.
- System 4 (Measures 95-98):** The guitar part includes eighth-note patterns with dynamic *p*, a grace note with *d.*, and a dynamic marking *sforzando* followed by *cresc. poco a poco*. The piano part features sustained chords.

CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

99

103

106

110



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

115

120

125

130



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

The musical score consists of four systems of music for Gitarre Terzina (Guitar) and Pianoforte (Piano). The first system starts at measure 134, the second at 138, the third at 142, and the fourth at 146. The score is written in common time with various key signatures (F major, C major, G major, D major, A major, E major, B major, F# minor, C minor, G minor, D minor, A minor, E minor, B minor). The piano part includes dynamic markings such as *f*, *p*, *sf*, and *mf*. The guitar part features strumming patterns and specific fingerings indicated by numbers above the strings.



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

150

154

cresc.

158

mf

162

mf

3

The musical score consists of four staves of music for three guitars (terzina) and piano. The top staff shows rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The second staff features eighth-note chords. The third staff includes dynamic markings like 'cresc.' and 'mf'. The bottom staff shows bass-line patterns. Measure numbers 150, 154, 158, and 162 are indicated at the beginning of each section. Various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, and *cresc.* are used throughout the score.



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

166

p

170

dim. poco a poco

173

mf

dim.

pp

dolce

176

cresc.



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

179

182

cresc. poco a poco

(8va) -

dim.

cresc. 3

185

f

(8va) -

f

f

f

188

f

ff

ff



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

191

194

197

200



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

Tempo di Polacca

206

210

214

218



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

222

225

228

231



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

234

237

241

Maggiore

245



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

Musical score for piano, page 12, measures 249-250. The score consists of three staves. The top staff is treble clef, key signature of one sharp, 249 measures, dynamic *mf*, tempo *a tempo*. It features eighth-note patterns with grace notes. The middle staff is treble clef, key signature of one flat, 250 measures, dynamic *mf*, tempo *a tempo*. It features sixteenth-note patterns with grace notes. The bottom staff is bass clef, key signature of one flat, 250 measures, dynamic *p*, tempo *8va*. It features eighth-note chords.

Musical score for piano, page 10, measures 253-254. The score consists of three staves. The top staff (treble clef) has sixteenth-note patterns with grace notes. The middle staff (treble clef) features eighth-note patterns with grace notes and slurs. The bottom staff (bass clef) shows eighth-note chords. Measure 253 ends with a fermata over the bass staff. Measure 254 begins with a dynamic instruction 'p' (piano).

Musical score for piano, page 12, measures 257-260. The score consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. Measure 257 starts with a dynamic *p*. The melody is played in eighth-note patterns with various accidentals. Measure 258 begins with a melodic line over a harmonic background. Measure 259 shows a continuation of the melodic line. Measure 260 concludes the section with a melodic line.

Musical score for piano, page 10, measures 261-262. The score consists of four staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The third staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measure 261 starts with a forte dynamic (f) in the first staff, followed by eighth-note chords in the second staff, and eighth-note chords in the third staff. Measure 262 begins with a crescendo (cresc.) in the second staff, followed by a forte dynamic (f) in the first staff, a fortissimo dynamic (ff) in the second staff, and a piano dynamic (p) in the third staff.



Allegro maestoso

264

269

274

279



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

284

289

293

298



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

302

307

311

316



Più mosso

322

323

324

325

326

327

328

329

330



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

332

sempre ***pp***

334

cresc. poco a poco

336

8va

338

f

ff

p



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

341

345

349

352



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

355

358

361

365



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

369

373

376

379



Allegretto ma non troppo

383

388

393

399



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

The musical score consists of four systems of music for guitar and piano.

- System 405:** The guitar part (top staff) features sixteenth-note patterns with dynamic *mf*. The piano part (bottom two staves) includes sustained notes and eighth-note chords.
- System 411:** The guitar part continues with sixteenth-note patterns. The piano part features eighth-note chords and some rhythmic patterns.
- System 417:** The guitar part has sixteenth-note patterns. The piano part includes a dynamic *ff* (fortissimo) instruction and a sustained note.
- System 422:** The guitar part has sixteenth-note patterns. The piano part features eighth-note chords.



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

Musical score for piano, page 127, measures 427-428. The score consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 427 starts with a forte dynamic (sf) followed by eighth-note pairs. Measure 428 begins with a decrescendo (decresc.) instruction, followed by dynamic markings pp and ppp, and concludes with a piano dynamic (p). The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 427 ends with a forte dynamic (sf). Measure 428 begins with a decrescendo (decresc.) instruction, followed by dynamic markings pp and ppp, and concludes with a piano dynamic (p).

432

cresc.

A musical score for piano. The top staff (treble clef) starts with a dynamic 'mf' and a series of sixteenth-note patterns. The bottom staff (bass clef) starts with a dynamic 'pp' and a sustained note with a wavy line.



Lo stesso movimento

447

452

457

462



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

467

471

474

478



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

482

486

490

494



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

498

502

506

509



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

512

515

518

522



Allegro molto

525

530

535

(8va)-

539

(8va)-



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

543

547

550

553



Allegro Bolero

556

The musical score consists of four staves. The top staff is for the guitar (Chitarra Terzina), indicated by a treble clef and a sharp sign. The bottom three staves are for the piano (Pianoforte), indicated by a bass clef and a bass clef. Measure 556 starts with a single note on the guitar followed by a rest. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. Measure 557 begins with eighth-note chords on both the guitar and piano. Measure 558 continues with eighth-note chords. Measure 559 starts with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 560 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 561 starts with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 562 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 563 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 564 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 565 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 566 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 567 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 568 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar. Measure 569 begins with eighth-note chords on the piano, followed by eighth-note chords on the guitar.

560

565

569



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

572

577

581

585



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

589

593

597

601



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

605

609

613

617



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

621

625

629

632

slargandosi poco a poco



Andante, con moto

636

642

648

654



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

658

pp *sempre legato*

662

665

pp

669



673

Minore

680

684



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

688

Allegro molto

692

697

702



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

707

712

717

722



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

726

730

734

738

CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

742

746

750

753



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

756

759

762

765



Maggiore

768

771

776

781



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

786

791

796

801



CHITARRA TERZINA E PIANOFORTE

806

812

cresc. poco a poco

cresc.

817

ff

fff

822

ff

8va-



Mauro Giuliani
Johann Nepomuk Hummel

**Grand pot-pourri national op. 93
per chitarra e pianoforte**

a cura di Emiliano Castiglioni e Mariangela Marcone

CHITARRA

Andante sostenuto

Chitarra

2

p

a piacere

2

Allegro moderato

6

a piacere

6

2

15

mf

19

mf

cresc.

21

f

sf

p

27

mf

32

mf

cresc.

34

f

p

3



CHITARRA

41

49

54

Allegro vivace

59

64

70

75

80

85



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA

90

94

98

cresc. poco a poco

104

111

sf *sf* *sf*

116

121

mf

126

mf

132

f



CHITARRA

138

141

146

151

156

162

166

170

dim. poco a poco

174



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA

178

182

185

190

193

197

Tempo di Polacca
206

211

215



CHITARRA

220

mf

223

225

227

sf *mf*

229

231

sf

233

sf *sf* *sf*

235

calando

237

a tempo



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA

241

Maggiore

245

f *p* *p*

rit.

a tempo

249

mf

254

p

259

mf

Allegro maestoso

264

f

272

mf *f*

279

mf

286

f



CHITARRA

293

298

303

308

313

318

Più mosso

322

327

330



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA

334

339

345

353

361

364

367

370

374



CHITARRA

378

Allegretto ma non troppo

383

391

399

407

412

417

423

430



CHITARRA

438

443

Lo stesso movimento

447

452

457

462

469

475

481



CHITARRA

485

491

496

morendo

500

cresc.

504

508

512

cresc. poco a poco e accel.

516

520



CHITARRA

Allegro molto

525

532

540

548

552

Allegro Bolero

556

562

568

574



CHITARRA

579

583

589

594

599

604

610

616

621



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA

625

628

631

633

slargandosi poco a poco

Andante con moto

636

640

644

648

652



CHITARRA

656

659

662

665

668

671

674

Minore

685



CHITARRA

Allegro molto

692

mf

699

705

711

719

727

740

753

760



CHITARRA

Maggiore

768

776

783

789

796

802

808

815

822



Mauro Giuliani
Johann Nepomuk Hummel

**Grand pot-pourri national op. 93
per chitarra e pianoforte**

a cura di Emiliano Castiglioni e Mariangela Marcone

CHITARRA MODERNA
E PIANOFORTE

Andante sostenuto

Chitarra

Pianoforte

p *a piacere*

p

a piacere

v



Allegro moderato

13

16

18

20



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

22

p

(8va) - -

p

26

pp

mf

29

mf

>

31

mf

>

cresc.



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

33

cresc.

f

ff

p

36

p

bd

p

cresc.

41

mf

f

ff

p

45

mf

8va ---

dim.



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

49

(8va)

8va

52

cresc.

55

ff

8va

fff

57

(8va)



Allegro vivace

59

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

81

86

91

95

chitarra moderna e pianoforte

f

mf

p

f

pp

cresc. poco a poco

3

cresc.



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

99

103

107

110



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

115

120

125

130



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

134

f

p

138

f

sf

142

f

p

146

mf

pp



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

150

154

158

162



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

166

170

173

176



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

179

182

185

188



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

191

194

197

200



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

Tempo di Polacca

206

210

214

218



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

222

225

228

231



234

237

a tempo

241

245

Maggiore

CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

249 *a tempo*
mf

253 *a tempo*
8va

257 *p*
mf

261 *cresc.*
f
ff



Allegro maestoso

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

284

289

293

298



302

307

311

316



Più mosso

322

325

328

330



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

Musical score for piano, page 10, featuring four staves of music. The score consists of two systems of six measures each.

Measure 332: The first measure shows a bass note followed by a rest. The second measure begins with a dynamic of *sempre pp*. The third measure features a continuous eighth-note pattern in the bass. The fourth measure contains a series of eighth-note chords. The fifth measure has a similar eighth-note pattern. The sixth measure concludes the system with a final eighth-note chord.

Measure 334: The first measure starts with a bass note followed by a rest. The second measure begins with a dynamic of *cresc. poco a poco*. The third measure continues the eighth-note pattern. The fourth measure has a dynamic of *cresc. poco a poco*. The fifth measure concludes the system with a final eighth-note chord.

Measure 336: The first measure starts with a bass note followed by a rest. The second measure begins with a dynamic of *8va*. The third measure continues the eighth-note pattern. The fourth measure has a dynamic of *ff*. The fifth measure concludes the system with a final eighth-note chord.

Measure 338: The first measure starts with a bass note followed by a rest. The second measure begins with a dynamic of *f*. The third measure has a dynamic of *ff*. The fourth measure concludes the system with a final eighth-note chord.



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

341

346

sottovoce

350

352



Società Editrice
di Musicologia

Giuliani-Hummel, *Grand pot-pourri national*
a cura di E. Castiglioni e M. Marcone

355

358

361

365



369

372

375

379



Allegretto ma non troppo

383

388

393

399



405

This musical score consists of four systems of music, each with two staves: treble and bass. The key signature is A major (three sharps). Measure 405 starts with sixteenth-note patterns in the treble staff, followed by eighth-note chords in the bass staff. Measure 411 continues the sixteenth-note patterns. Measure 417 features a dynamic ff (fortissimo) in the bass staff. Measure 422 concludes the page with sixteenth-note patterns.

411

417

422



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

427

432

437

443



Lo stesso movimento

447

452

457

462



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

467

471

475

478



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

482

486

489

494



498

502

cresc.

506

cresc.

ff

510

ff

tr

514

tr

tr

518

pp

pp

cresc.

522

cresc. poco a poco e accel.

accel.

f

525

Allegro molto

f

ff

sf

sf

p



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

531

535

540

545



549

552

Allegro Bolero

556

560



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

565

569

572

577



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

581

585

589

593



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

597

601

605

609



613

617

8va

mf

p

621

625

f

sf



629

632

Andante con moto

636

642



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

A musical score for piano, featuring three staves. The top staff uses a treble clef, has a key signature of two sharps, and is in 2/4 time. Measure 648 starts with a forte dynamic. The middle staff uses a bass clef and has a dynamic marking of 'p' followed by 'ff'. The bottom staff also uses a bass clef. Measure 654 begins with a dynamic 'dolce' and ends with 'pp'. Measures 655 through 658 show a continuation of the melodic line with various dynamics and performance instructions like 'semper legato'. Measures 662 through 666 conclude the section with a return to a forte dynamic.

665

666

pp

668

669

pp

671

672

pp

674



Minore

ff
ff
ff
ff
ff

ff
ff
ff
ff

fp
fp
fp
fp

p
pp
p
ppp



Allegro molto

692

697

702

707



712

717

722

727



732

Musical score for Chitarra Moderna e Pianoforte, page 732. The score is in common time. The treble staff has a single note followed by rests. The bass staff has eighth-note patterns. The piano staff has sixteenth-note patterns.

737

Musical score for Chitarra Moderna e Pianoforte, page 737. The score is in common time. The treble staff has eighth-note patterns. The bass staff has eighth-note patterns. The piano staff has sixteenth-note patterns.

742

Musical score for Chitarra Moderna e Pianoforte, page 742. The score is in common time. The treble staff has rests. The bass staff has eighth-note patterns. The piano staff has sixteenth-note patterns. Dynamics ***ff*** are indicated at the end of the section.

747

Musical score for Chitarra Moderna e Pianoforte, page 747. The score is in common time. The treble staff has eighth-note patterns. The bass staff has eighth-note patterns. The piano staff has sixteenth-note patterns. Dynamics ***ff*** are indicated at the beginning of the section.



752

756

762

Maggiore

768



772

776

780

784

789

793

797

803



CHITARRA MODERNA E PIANOFORTE

808

813

818

822



Mauro Giuliani, Johann Nepomuk Hummel
Grand pot-pourri national op. 93 per chitarra e pianoforte
a cura di Emiliano Castiglioni e Mariangela Marcone

Mauro Giuliani dedicò cinque composizioni al duo chitarra-pianoforte. Il *Grand pot-pourri national op. 93* è un *pot-pourri* di danze e inni dei diversi paesi europei, ideato nel clima della Restaurazione appena affermata dal Congresso di Vienna. Giuliani lo scrisse per chitarra terzina e pianoforte, con la collaborazione di Johann Nepomuk Hummel per la parte pianistica. La prima esecuzione del brano risale al 26 maggio 1817 e vide insieme con Giuliani il pianista Ignaz Moscheles. La pubblicazione avvenne tra il 1817 e il 1818 a Vienna, mentre l'edizione parigina del 1819 ca. reca il n. d'op. 79, riferito al catalogo di Hummel. Furono gli anni della massima notorietà del chitarrista e di una sua intensa attività concertistica e compositiva. Nella parte della chitarra emergono chiaramente i tratti più caratteristici della tecnica strumentale e compositiva di Giuliani, mentre in quella pianistica si evidenzia una complessità armonica inconsueta nella scrittura del chitarrista tale da indurci a credere che Hummel abbia collaborato anche nel processo creativo e non solo nell'arrangiamento. Nell'ambito della letteratura per chitarra e pianoforte della prima metà dell'Ottocento, l'opera risalta senza dubbio per complessità tecnica e lunghezza, conservando nonostante ciò una notevole efficacia comunicativa e gradevolezza d'ascolto. In questa edizione si è aggiunta all'edizione critica per chitarra terzina e pianoforte, una trascrizione per chitarra moderna e pianoforte, in modo da rendere più semplice l'esecuzione su strumenti moderni.

Società Editrice di Musicologia
MUSICA STRUMENTALE: **11**
ISMN: 979-0-705061-46-8

www.sedm.it