

Giuseppe Nicolini  
**Quintetto per  
violino, due corni,  
corno inglese e  
violoncello**

a cura di **Mariateresa Dellaborra**



Società Editrice  
di Musicologia

Musica strumentale **[1]**

Comitato scientifico:  
Luca Aversano  
Mariateresa Dellaborra  
Guido Salvetti

© Società Editrice di Musicologia

Sede legale:  
Lungotevere Portuense 150  
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it  
www.sedm.it

Traduzione in inglese:  
Marcello Piras

Progetto grafico e impaginazione:  
Venti caratteruzzi

ISMN: 979-0-705061-01-7

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

Giuseppe Nicolini

**Quintetto per violino,  
due corni da caccia,  
corno inglese e  
violoncello obbligati**

a cura di **Mariateresa Dellaborra**

Partitura /  
Full score



Società Editrice  
di Musicologia



# Indice

## Table of contents

<b>VII</b>	Introduzione
VII	<i>Nota biografica</i>
VIII	<i>Nota storica</i>
VIII	<i>Prassi esecutiva</i>
<b>XI</b>	Apparato critico
XI	<i>Criteri editoriali</i>
XII	<i>Fonti</i>
XIII	<i>Varianti e note</i>
<b>XV</b>	Introduction
XV	<i>Biographical sketch</i>
XVI	<i>Historical note</i>
XVI	<i>Performance practice</i>
<b>XVIII</b>	Apparatus
XVIII	<i>Editorial criteria</i>
XIX	<i>Sources</i>
XIX	<i>Variants and notes</i>
<b>1</b>	Edizione / Edition
1	<i>[Allegro moderato]</i>
13	<i>Polacca. Allegretto</i>
22	<i>Largo</i>
24	<i>Rondò. Allegretto</i>





# Introduzione

## Nota biografica

Giuseppe Nicolini,<sup>1</sup> nato a Piacenza nel 1762, ricevette i primi insegnamenti dal padre, organista e maestro di cappella in città, e dal cantante Filippo Macedone. Grazie al sostegno economico del duca Gian Girolamo Sforza Fogliani di Castelnuovo, tra il 1778 e il 1784 studiò a Napoli nel conservatorio di Sant'Onofrio dapprima nella classe di Giacomo Insanguine e poi in quella di Domenico Cimarosa. Il debutto in ambito operistico avvenne a Parma nel 1793 con *La famiglia stravagante*, su libretto di Giuseppe Petrosellini, che gli assicurò un significativo successo e che lo impose tra i giovani emergenti. La fama come operista si intensificò in particolare tra il 1811 e il 1820 grazie a una produzione quasi frenetica, spesso destinata ai più importanti virtuosi del tempo. Nel 1816, a seguito di uno speciale decreto della duchessa Maria Luisa, fu assunto stabilmente nel Teatro Comunale di Piacenza e nel 1819 divenne maestro di cappella della cattedrale. Abbandonò completamente il teatro dal 1831, anche se già da qualche tempo la sua fama era andata gradualmente scemando. Morì solo e in povertà nel 1842.

All'este nei principali teatri italiani ed esteri, le sue opere, che si attestano a più di cinquanta titoli, abbracciano sia il genere serio sia quello comico sia la farsa e intonano libretti d'autori significativi quali Giuseppe Foppa, Giovanni Bertati, Filippo Livigni, Luigi Romanelli, Giovan Battista Lorenzi, Felice Romani (oltre

all'immane Metastasio) e rispecchiano i modelli dell'antica tradizione napoletana, ricalcandone fedelmente gli schemi, indifferenti alle trasformazioni che stavano avvenendo nel mondo del melodramma in quel periodo. Senza dubbio i suoi soggetti più apprezzati furono nel genere serio: *I baccanali di Roma*, scritto appositamente per il Teatro alla Scala di Milano nel 1801 su libretto di Romanelli; *Quinto Fabio Rutiliano* per il Teatro della Pergola di Firenze nel 1802 su parole di Gaetano Rossi; *Traiano in Dacia*, composto nel 1807 per il Teatro Argentina di Roma su testo di Michelangelo Prunetti; *Carlo Magno* per il Teatro Nuovo di Piacenza nel 1813, su libretto di Antonio Peracchi; in quello comico: *Le nozze campestri* espressamente scritto per il Teatro alla Scala di Milano nel 1794 su testo di Francesco Marconi; *Il trionfo del bel sesso* rappresentato nel 1799 al Teatro alla Scala su libretto di Bertati rimaneggiato da Romanelli; *La feudataria* ideato per il Teatro Comunale di Piacenza nel 1812.

Il «melodizzare fluente e garbato, impresso d'ingenuo sentire e di limpida misura oltre alla gradevole pertinenza dello strumentale»<sup>2</sup> sono i tratti caratteristici della sua scrittura che gli consentirono di attirare le simpatie e l'ammirazione dei critici del tempo nonché la stima di colleghi. Nel suo catalogo trovano posto, oltre che cantate di circostanza, alcune delle quali composte per occasioni rilevanti come arrivi o passaggi di regnanti, anche numerose partiture di musica sacra e pagine strumentali.<sup>3</sup>

1] Su Nicolini si vedano le voci di Francesco Bussi in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino Utet, 1988, Le biografie, 5, pp. 369-370; Andrea Lanza, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, 17, pp. 879-880; Arnold Jacobshagen in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 2004, 12, pp. 1066-1067; la monografia di più autori *Un maestro di musica piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)*, Piacenza, Unione tipografica piacentina, 1944 (Biblioteca storica piacentina, 24), oltre alla voce Nicolini in Gaspare Nello Vetro, *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza dalle origini al 1950* in [http://bibliotechez2.comune.parma.it/dm/find\\_key.htm](http://bibliotechez2.comune.parma.it/dm/find_key.htm). Per maggiori approfondimenti si veda infine il recentissimo *Giuseppe Nicolini 1762-1842. Atti della giornata di studi "Nicolini e dintorni"* in occasione dei 250 anni dalla nascita di Giuseppe Nicolini (Piacenza, 28 aprile 2012), a c. di Patrizia Florio, Guglielmo Pianigiani, Patrizia Radicchi, Anna Sorrento, Pisa, ETS, 2013 (Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, 2).

2] Bussi, *sub voce*.

3] Un sintetico elenco annovera i seguenti brani a stampa: *Pastorale per organo*,

Milano, Benedetto Carulli, n.ed. 275, [1830]; *Variazioni per pianoforte composte e dedicate all'Ill.mo sig.r avvocato don Garibaldo de Martignoni*, Milano, Lucca, n.ed. 51, [1826]; *Dodici duettini notturni per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte poesia di Metastasio*, Paris, Au magasin de musique de Pacini editeur des opéras de Rossini, Boulevard des Italiens n° 11, n. 1-2-3-4; *Sei ariette di Metastasio coll'accompagnamento di piano-forte o chitarra dedicate a S. M. la principessa imperiale, arciduchessa d'Austria Maria Luisa*, Vienna, Pietro Mechetti, quondam Carlo, in Michaelerhaus der K. K. Reitschule gegenüber n. 1221, n.ed. 578. Manoscritti: quattro rondò per cembalo; più di una decina di sonate per cembalo; due sinfonie per cembalo e una per organo; sei duetti per flauto e violino; quintetto per violino, due corni da caccia, corno inglese, violoncello obbligati; sei variazioni per cembalo; sei minuetti per il cembalo; sette quartetti per due violini, viola e violoncello; sei ariette col cembalo obbligato; sei ariette coll'accompagnamento di pianoforte o chitarra. Per una disamina più minuziosa cfr. Mariateresa Dellaborra, *La musica strumentale di Giuseppe Nicolini*, in *Giuseppe Nicolini 1762-1842. Atti della giornata di studi "Nicolini e dintorni"* in occasione dei 250 anni dalla nascita di Giuseppe Nicolini (Piacenza, 28 aprile 2012), a c. di Patrizia Florio, Guglielmo Pianigiani, Patrizia Radicchi, Anna Sorrento, Pisa, ETS, 2013 (Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, 2), pp. 169-194.





## Nota storica

L'organico del quintetto non trova equivalenti nel repertorio coevo, almeno in riferimento al periodo compreso tra 1760 e 1820.<sup>4</sup> Il corno inglese si era imposto nella seconda metà del XVIII secolo come strumento solista in ambito cameristico ma anche nel contesto melodrammatico e aveva destato l'attenzione di diversi musicisti di area veneziana oltre che austriaca. Se ne trovano ad esempio significative testimonianze attraverso i brani di Michael Haydn, Mozart, Luigi Gatti per la prima tipologia; di Alessio Prati, Angelo Tarchi, Pietro Generali, Francesco Bianchi, Domenico Cimarosa, Simone Mayr, Tommaso Traetta, Giuseppe Sarti, Nicolò Zingarelli e Giuseppe Nicolini, per la seconda.<sup>5</sup> In generale il repertorio cameristico scaturiva da necessità contingenti, da specifiche richieste di committenti o di virtuosi esecutori, come omaggio a qualche dedicatario illustre, per mirate opportunità esecutive o per necessità didattiche.

Nel caso specifico tuttavia non è stato possibile ritrovare in modo inequivocabile né la destinazione né il destinatario, ma soltanto formulare ipotesi. Non va escluso, ad esempio, che il bergamasco Giuseppe Ferlendis, (1755-1810) primo oboe in Venezia (1778-1801), nonché virtuoso itinerante in vari teatri europei,<sup>6</sup> possa essere stato uno dei primi esecutori. Se così fosse, la datazione del brano dovrebbe attestarsi alla fine del XVIII secolo o ai primi anni del successivo – o con assoluta precisione tra il 1799 e il 1801 –, in quanto Ferlendis fu assunto stabilmente alla corte di Lisbona nel 1801. Se invece l'occasione fosse scaturita dalla collaborazione con il figlio di Giuseppe, Alessandro,<sup>7</sup> o con il fratello Antonio<sup>8</sup> altrettanto virtuosi, la composizione slitterebbe al primo ventennio del XIX secolo. Esecutore avrebbe potuto esserne anche un altro strumentista in rapporto sia con Ferlendis che con Nicolini in

4] Cfr. Rism online; William Wallace McMullen, *Soloistic english horn literature from 1736-1984*, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1994; Geoffrey Burgess - Michael Finkelman, *English horn*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 18; singoli cataloghi di autori coevi.

5] Sembra che il primissimo impiego risalga tuttavia all'Ezio di Jommelli, sia nella prima versione del 1741 che nella successiva del 1749; quindi *Demofonte* 1787 di Prati; *Le lagrime di una vedova* 1808 e *Adelina* 1810 di Generali; *Gli Sciti* 1799, *I baccanali di Roma* versione del 1801 e del 1814, e *Il sogno di Scipione*, cantata di Nicolini. Al corno inglese Michael Haydn dedica un quartetto e Mozart, l'Adagio in do per corno inglese, due violini e violoncello KV suppl. 94; cfr. Dellaborra, *La musica strumentale di Giuseppe Nicolini*.

6] Cfr. Alfredo Bernardini, *sub voce*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 8; Maria Sophia Zazo, *sub voce*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, 46. Non si dimentichino inoltre i numerosi riferimenti a Ferlendis nell'epistolario mozartiano: cfr. Marco Murara, *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart, 1755-1791*, Varese, Zecchini, 2011.

7] Alessandro, nato a Venezia nel 1783, ebbe come primo insegnante il padre, che seguì a Lisbona nel 1802. Dal 1810 fu di nuovo in Italia. Cfr.: Zazo, *sub voce*; Sergio Martinotti, *sub voce*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 6.

8] Probabile la sua partecipazione col fratello e con un certo Zaniboni il 31 maggio 1776 al Teatro Carignano di Torino in un concerto per mandolino, flauto ed oboe e parimenti in un secondo concerto effettuato nel medesimo teatro il 23 luglio 1779. Cfr. Martinotti, *sub voce*; Stanislao Cordero di Pamparato, *Gaetano Pugnani violinista torinese*, «Rivista musicale italiana», XXVII, 1930, p. 551.

quanto potrebbe non apparire casuale il fatto che le partiture per fiati dei due musicisti siano attualmente depositate nella biblioteca del Conservatorio di musica "Paganini" di Genova.<sup>9</sup> Elemento che farebbe propendere per la prima ipotesi, e che dunque arretterebbe la datazione, è il disinteresse di Nicolini per il corno inglese nei melodrammi della maturità. È anche possibile, tuttavia, che la composizione scaturisca da una specifica richiesta, ad esempio proveniente dall'ambiente piacentino. Sono note le frequentazioni del musicista nei salotti dei conti Anguissola, Bianchi, Costa, Marazzani, nonché dell'Accademia dei filarmonici di cui era socio. In questo caso il quintetto potrebbe rientrare nel novero dei «24 pezzi di musica strumentale per sig. C. senatore Anguissola di Piacenza» o di altri «dodici brani strumentali per l'Accademia de' Filarmonici piacentini».<sup>10</sup>

Il quintetto si compone di quattro movimenti: un primo tempo privo di indicazioni agogiche; *Polacca*; *Largo*; *Rondò*. Tutti gli strumenti sono coinvolti in pari misura, ma senza dubbio il corno inglese ha un ruolo tematico più interessante ed intenso rispetto agli altri. Nel primo tempo, ad esempio, intona i due temi portanti lasciando agli archi il ruolo di accompagnamento, ad eccezione di qualche sprazzo virtuosistico del violino soprattutto nella seconda parte, sostenuto dal ripieno creato dai corni, costantemente in coppia. La struttura del primo tempo in forma sonata ben si presta a declamare elementi motivici di differente carattere che si attagliano al timbro del corno inglese sfruttato nei registri più consoni e con tipologie di fraseggio e di articolazioni adeguate. La *Polacca* offre invece la possibilità ai singoli strumenti di emergere solisticamente. Dapprima è il violino accompagnato dal violoncello a declamare il suo canto; quindi il corno inglese, i corni e infine il violoncello, impiegato in una tessitura piuttosto acuta. Il *Largo* seguente appare come brevissima parentesi tra le due danze. Si tratta di ventisei battute molto gradevoli e liricamente riuscite con la parte tematica affidata interamente al violino. Il *Rondò* si compone del *refrain* alternato a due episodi e concluso da una coda in cui corno inglese e violino si spartiscono, ognuno nel registro più confacente e con gli andamenti più adeguati, le sezioni tematiche.

## Prassi esecutiva

Per una corretta esecuzione filologicamente informata, occorre valutare la natura dell'ensemble cameristico che mescola strumenti di famiglie diverse e dunque genera problemi esecutivi considerevoli innanzitutto legati alla puntuale intonazione dei suoni. I trattati coevi, sebbene raramente, affrontano la questione della musica da camera offrendo agli esecutori osservazioni molto utili, ancorché piuttosto vaghe. Ad esempio i fiati sono definiti l'anima del gruppo, e il loro uso serve per affascinare ed addolcire,<sup>11</sup> producendo una grande impressione in quanto dovrebbero cantare esattamente come la voce. Se invece sono impiegati in modo improprio,

9] Il catalogo genovese di Ferlendis comprende, tutti manoscritti, un concerto per oboe e flauto, un concerto per oboe, sei sonate per due flauti e basso, tre sonate per due flauti; sonata per corno inglese e violoncello.

10] Li cita Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica*, Parma, stamperia Blanchon, 1812, p. 205.

11] Othon-Joseph Vandebroek, *Traité général de tous les instruments à vent*, Paris, Boyer, [1793ca], p. 65: i termini originali sono «charmer et attendrir».



stordiscono e non toccano affatto l'anima.<sup>12</sup> L'effetto sgradevole si accresce, contemporaneamente alla difficoltà di esecuzione, soprattutto se la loro parte è farcita di alterazioni e si trovano in un contesto quartettistico.<sup>13</sup> Il problema più grave riguarda soprattutto i corni che, secondo alcuni trattatisti, vengono utilizzati in una tessitura e con passaggi assolutamente innaturali tanto da sembrare clarinetti o oboi o, addirittura, vecchi paioli.<sup>14</sup> Altro elemento di cui tenere conto nell'ensemble tra fiati e archi riguarda l'intonazione, in quanto gli strumenti reagiscono in modo differente alle modificazioni di temperatura. Dunque una soluzione prospettata è quella che il violino «dia il la», un po' crescente in estate e un poco calante in inverno.<sup>15</sup>

L'espressione, che dipende molto dall'esatta intonazione e precisione esecutiva, è uno dei tratti fondamentali in musica, esattamente come il colore in pittura; cuore e spirito sono le sole fonti dell'espressione, mentre per ottenere corretta intonazione e pulizia occorre fare riferimento alla tecnica.<sup>16</sup> «In camera tutto è sensibile, dalla voce più meschina, ed esile, alla più robusta, e forte» sostiene Galeazzi<sup>17</sup> ed «è qui, che può l'espressione mirabilmente dar mostra del suo potere, e le delicate inflessioni di voce, alle forti contrapposte produr possono un grandioso effetto». Anche nella musica da camera «il virtuoso può internarsi negli affetti dal compositore espressi, entrare perfettamente nella di lui fantasia, secondarne il genio, e l'idea avvalorarne colla propria esecuzione». Va infine ricordato che in questo genere strumentale «non è sempre il primo violino, o un'altra parte qualunque, quella che figura, e che forma la principale melodia, ma talvolta egli accompagna,

e talvolta fa la parte principale; qualora dunque accompagna non si deve diminuire, bensì scemare il volume della voce, e lasciar che figuri la parte, che deve figurare».<sup>18</sup> Intendere «la scelta delle espressioni, l'accento che si dà a ogni pezzo» è quello che i teorici chiamano «stile. [...] L'adagio, l'allegro, ed il presto hanno uno stile particolare che si deve procurare di non confondere».<sup>19</sup> In effetti «la vera espressione dipende dal suono, dall'intonazione, dall'ap-piombamento della misura: essa consiste anche ad eseguire con energia le idee che l'artista deve rendere e tutti i sentimenti che deve esprimere».<sup>20</sup> Al gusto degli esecutori è affidata «la buona scelta delle articolazioni più convenienti ad un genere di passi piuttosto che ad un altro».<sup>21</sup> Tuttavia si raccomanda una certa moderazione e un buon gusto che ne restringe l'uso e «loro dà quella forma ed espressione convenevole ed anche gli esclude intieramente in tutti que' pezzi ove il soggetto della composizione e le sue parti presentano un oggetto od un sentimento particolare che non permette alcuna alterazione e che deve essere espresso quali si ritrova».<sup>22</sup> Ben consapevole che l'ornamento «sia una materia capricciosa, soggetta a moda, ed al gusto di varie nazioni», Galeazzi sottolinea che «la natura, più d'ogn'altri, dev'essere in questa parte la maestra, e chi non l'ha avuta per tale, invano cercherà di farsi uno stile, o d'intendere cosa egli fa».<sup>23</sup> Per quanto riguarda gli strumenti a fiato, poi, è indispensabile introdurre trilli e fioriture soltanto nel momento in cui si è padroni della tecnica e dello strumento e assolutamente sicuri dell'intonazione.<sup>24</sup>

12] Vandenbroeck, *Traité général*, p. 65 «ils finissent par étourdir les oreilles et ne touchent point du tout l'âme». Secondo lo stesso autore, che si rivela intransigente ma nel contempo arguto e per certi versi divertente, usare gli strumenti in modo proprio favorisce non solo l'arte, ma anche la salute dello strumentista: «il est de l'intérêt des artistes à instrumens à vent, s'ils veulent vivre quelques années de plus, d'arrêter cette contagion qui ne fait que nuire à l'art et à la santé»: *ibidem*.

13] Vandenbroeck, *Traité général*, p. 59: «Il faut donner à tous les instrumens à vent en général les dièses ou bemols le moins qu'il sera possible, et les faire chanter exactement comme la voix. La difficulté est bonne pour les instrumens à vent dans des concerto quatuor».

14] Particolarmente colorita ed efficace la descrizione che ne fa proprio Vandenbroeck, *Traité*, p. 64: «nos auteurs modernes ont tellement pris l'habitude de changer les instruments à vent, et principalement le cor et de lui donner toutes les notes absolument défendues, qui ne sont pas même dans la nature de l'instrument, qu'on finit par ne pas pouvoir distinguer si ce sont des cors ou des vieux chaudrons cassés, [...] si cette manière de placer les instrumens à vent dans les accompagnemens dure encore deux ans, les cors seront forcés de pouvoir jouer les parties de clarinettes ou des hautbois. [...] Les instrumens à vent sont tellement dénaturés que si cela continue les compositeurs donneront les parties des violons aux cors et vice versa».

15] Vandenbroeck, *Traité général*, p. 65.

16] Joseph-François Garnier l'ainé, *Méthode raisonnée pour le hautbois*, Paris, Pleyel, [1798ca], p. 10: «l'expression est à la justesse en musique ce que le coloris est au dessin dans la peinture. Les moyens physiques de l'artiste peuvent lui assurer la justesse; le cœur et l'esprit sont les seules sources de l'expression; un bon maître, bien mieux que tout autre moyen, est propre à l'inspirer et à la faire connoître».

17] Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma, Michele Puccinelli, 1796, 2, p. 231.

18] In linea con questa affermazione si pone anche Gervasoni, *La scuola di musica*, Piacenza, Nicolò Orcesi, 1800, 2, p. 291 quando afferma: «la più perfetta esecuzione in questa parte tutta dipende dalla intelligenza colla quale ogni suonatore sente il carattere particolare di quel pezzo che eseguisce, e la legatura con tutte le altre parti. Non basta qui tutta l'abilità nel leggere francamente la musica: ma si vuole ancora che tutti gli esecutori siano perfettamente d'accordo, tanto nell'intonazione quanto nel distinguere le frasi, i movimenti e le diverse mutazioni, e così, in somma, che essi fra loro s'intendano, e sembrino tutti da un medesimo spirito animati».

19] Bartolomeo Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica [sic] progressiva per suonare il violino [...] nuova edizione col testo italiano e francese. op. 21*, Milano, Ricordi, [1827], p. 30. Afferma con convinzione questo concetto anche Gervasoni, *La scuola di musica*, 2, p. 290: «l'espressione, a vero dire, è l'anima della musica; ma per averne l'effetto musicale il più potente e più piacevole non basta che la composizione racchiuda la più bella espressione; si richiede altresì quella giusta espressione che all'esecuzione appartiene. [...] È una dote l'espressione, in vigor della quale sente l'esecutore vivamente, e rende con forza tutte le idee che in pensiero si prefigge, e que' sentimenti ci svolge che deve esprimere».

20] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 27 e Gervasoni, *La scuola di musica*, 2, pp. 290-291 rimarca: «la perfetta osservanza di tutti gli accenti musicali, ed il tono proprio alla situazione di ciascuna delle parti del soggetto che si tratta, è ciò che forma propriamente questa espressione che del tutto si ricerca nella musicale esecuzione».

21] Giuseppe Rabboni, *Metodo per flauto diviso in tre parti [...] con importanti aggiunte del prof. G. Rabboni*, Lucca, Milano, [1829-1830], p. 52, Articolo 12.

22] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 35.

23] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 191.

24] Garnier l'ainé, *Méthode raisonnée pour le hautbois*, p. 10.



Nell'ornamentare gli esecutori devono tener conto non soltanto del passo in cui introdurre gli abbellimenti, ma anche «evitare di moltiplicarli. Un'eccessiva quantità di essi nuoce alla vera espressione, sfigura la melodia, e finisce per diventare monotona». È bene servirsene «soltanto per supplire al difetto di sensibilità, o nell'intenzione d'accrescere l'incanto dell'esecuzione». Infatti «nulla è più bello e commovente che il semplice: si ama che l'espressione sia ordinata dalle grazie ma non eclissata da esse. Il buon gusto prescrive che s'impiegano gli ornamenti con saggezza e sopra tutto che sian tolte dalla natura stessa dell'espressione del canto».<sup>25</sup>

L'aureo principio dell'*imitatio naturae* è ribadito fortemente all'epoca come elemento distintivo e peculiare soprattutto in contrapposizione ai decenni immediatamente precedenti. Vale la pena infatti di ricordare la postilla che a questo proposito Galeazzi appone nel suo metodo disquisendo di trilli e mordenti.<sup>26</sup> «Non ha guari, che del trillo, e del mordente facevasi un insoffribile abuso; eravi appena nella scuola tartiniana nota, che carica non fosse di alcuni di questi due ornamenti, di modo tale che in vece di ornare, opprimevano la melodia di trilli, e mordenti imitando così il canto degl'uccelli, piuttosto che la voce umana».

Se dunque per la musica di Tartini era imprescindibile nonché gradita una ricca farcitura, per i brani del suo tempo, Galeazzi reputa che gli ornamenti siano stucchevoli ed esorta a «non abusarne, e farli al dovuto sito, distribuendoli con gusto e maniera»: solo così «produrranno il dovuto ottimo effetto».

---

25] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 35.

26] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 195 nota (a).



## 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 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.
- Le differenziazioni grafiche impiegate sono le seguenti:
- parentesi quadre utilizzate per le indicazioni dinamiche (*p*, *f*), espressive (*dolce*, *cantabile*) e esecutive (*pizz.*, *arco*)
  - tratteggiato utilizzato per le legature di valore e di espressione

## Casi particolari

- Partitura: la disposizione degli strumenti in partitura rispecchia la disposizione moderna.
- Chiavi: le parti dei corni sono riportate in Mi bemolle, come nell'originale, mentre il corno inglese è trascritto in Fa, in quanto nell'originale è notato in Do, in chiave di mezzosoprano.

## Alterazioni

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

- le alterazioni necessarie mancanti, ma presenti nella stessa battuta in un'altra parte sono aggiunte senza differenziazione grafica;
- le alterazioni necessarie mancanti ma presenti nella battuta immediatamente precedente o successiva della medesima parte sono state aggiunte senza differenziazione grafica;
- le alterazioni che ripetono alterazioni precedenti nella stessa parte o battuta sono soppresse;
- le alterazioni già presenti in armatura di chiave sono soppresse;
- le alterazioni che annullano una precedente alterazione nella stessa battuta sono mantenute ed estese alle altre parti, se prive;
- se l'alterazione è mancante in tutte le parti, ma necessaria, è aggiunta senza parentesi, ma segnalata nell'apparato critico;
- le alterazioni di precauzione sono conservate o aggiunte senza differenziazione grafica e senza nota nell'apparato critico.

## Gruppi irregolari

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

## 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.

## Legature di valore e di espressione

Parti simili possono presentare diverse disposizioni di legature. Frequentemente si sono uniformate al modello più rappresentato o adatto e ricorrente. Tuttavia in taluni casi le differenze hanno un preciso significato musicale e perciò non sono state normalizzate. Legature di valore assenti in passaggi simultanei o ripetuti in sezioni simili o uguali sono state notate senza distinzione grafica. Tutti i casi dubbi e sui quali si è intervenuti sono segnalati nell'apparato critico. Le legature tra le note di abbellimento e le reali sono state riprodotte fedelmente dall'originale. Anche se assenti tuttavia, secondo la prassi dell'epoca, gli abbellimenti devono essere legati alla nota successiva,<sup>27</sup> senza tuttavia accentuare eccessivamente la loro esecuzione per non esagerarne o attenuarne il carattere dolce e affettuoso.<sup>28</sup>

---

27] Per la trattatistica di riferimento, si segnalano, come più esemplificativi, i testi per violino (cfr. anche note 3 e 4): Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 21, n. 74. Osservazioni: «Le appoggiature e gli ornamenti sono scritti in piccole note col valore che è prescritto dalle regole, e marcate dall'accento che si deve esprimere. La regola senza eccezione di questi ornamenti è d'unire la picciol nota alla forte che la segue con un colpo d'archetto e sulla stessa corda. Il dito della nota appoggiata premerà assieme a quello che fa l'appoggiatura». Il concetto è ripreso inalterato dalla sua *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu de violon divisée en 5 parties et distribuée en 132 leçons progressives pour deux violons et 118 études pour un violon seul oeuvre 21 [...] / Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels*, Leipsic, Breitkopf & Härtel, [1824], p. 21, n. 74. Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, p. 192, Regola II, 235: «Devonsi le appoggiature indispensabilmente far sempre legate colla nota appoggiata, e per conseguenza, se un'appoggiatura discendente fosse una corda vuota, si dovrà far coperta». In questo caso cioè i suoni devono essere diteggiati e, possibilmente, sulla stessa corda, come preciserà Pierre Baillot, *L'art du violon. Nouvelle méthode dédié à ses élèves*, Paris, de l'Imprimerie du Conservatoire de musique, [1834], p. 75.

28] Baillot, *L'art du violon*, [1834], p. 74.



## Indicazioni dinamiche

Sono state normalizzate secondo l'uso moderno:

Pia; = *p*

Pmo = *pp*

For = *f*

cres; cres° = *cresc.*

*pizzicato* = *pizz.*

Se mancanti o in partitura o nelle parti, sono evidenziate da apposita nota nell'apparato critico.

## Segni simultanei in mezzo ai rigli

Le indicazioni dinamiche ed espressive in partitura sono talora posizionate in modo approssimativo e non scritte su ogni pentagramma, ma assegnate agli strumenti estremi dell'accollatura. Le integrazioni effettuate sono evidenziate dalle opportune parentesi quadre.

## Appoggiature e acciaccature

Nel manoscritto i due abbellimenti non sono differenziati graficamente. Nella trascrizione, per questioni di praticità, si sono diversificati secondo la grafia moderna, dando conto della loro natura originaria in apparato critico. Le appoggiature, secondo le prescrizioni della trattatistica coeva, solitamente dimezzano o riducono di due terzi il valore della nota cui sono riferite.<sup>29</sup> «Nelle tenute però, ed altre note di molto valore, bisognerà contentarsi di renderla bene sensibile, senza ostinarsi a tenerla la metà del valore, perché essendo essa una nota fuori d'armonia, produrrebbe, troppo prolungata, piuttosto cattivo, che buono effetto».<sup>30</sup>

## «Gruppo» o gruppetto

Il gruppo è l'insieme di «due o tre note poste di grado ascendenti o discendenti, che si fanno precedere ad una nota».<sup>31</sup> Nel quintetto tale abbellimento si ritrova nel primo tempo, b. 30 e riguarda il corno inglese; mentre nella *Polacca. Allegretto* (bb. 79, 81), nel *Largo* (bb. 10, 18, 20, 22) e nel *Rondò. Allegretto* (bb. 9, 84-91, 94-95) coinvolge il violino. Nell'esecuzione «devono sempre legarsi colla nota che ha il gruppo».<sup>32</sup>

## Trilli

Sono notati come moderni mordenti doppi e non è mai segnalata la tipologia di chiusa. Sono collocati esclusivamente nel primo tempo del quintetto e coinvolgono solo le parti del corno inglese (bb. 32, 53, 115) e del violino (bb. 63, 125). Nella trascrizione moderna si è prediletto il simbolo «*tr*» pur avendo ben presente le accezioni previste dalla trattatistica coeva («mezzo trillo, trillo, trillo per di sotto, trillo per di sopra»)<sup>33</sup> In particolare i teorici prescrivono di far sempre precedere il trillo, indipendentemente dalla sua lunghezza, dall'appoggiatura.<sup>34</sup> Il mezzo trillo deve finire con

29] Non si dimentichi che Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 23 prescrive: «Il moto appoggiatura deriva dal moto appoggiare che vuol dire appoggiare sulla piccola nota, ma se ella è troppo, o troppo poco appoggiata manca in allora nel suo effetto».

30] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 192.

31] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 193. Campagnoli invece usa il termine di gruppetto.

32] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 193.

33] Valgano come trattati di riferimento, oltre i già citati testi di Galeazzi e Campagnoli: Giuseppe Tartini, *Traité des agréments de la musique*, Paris, l'auteur, [1771].

34] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 193.

la nota reale, mentre il trillo deve terminare con l'appoggiatura, di solito inferiore. «Per l'esecuzione deve essere fatto in una sola arcata, e per lo più coll'arco in su, specialmente, se egli precede la cadenza, come per lo più succede».<sup>35</sup> Campagnoli precisa però che «per avere un bel trillo, bisogna far ricadere il dito colla più gran flessibilità, e destrezza d'appiombò sulla corda, alzandolo sufficientemente per dargli dello slancio». Oltre a ciò ritiene fondamentale ricordare che «s'incomincia lentamente onde evitare di mettervi della ruvidezza; accrescesi poco a poco di prestezza ma quando solamente si è presa l'usanza di far ricadere il dito sempre nell'istesso sito, e positivamente sulla seconda maggiore o sopra la seconda minore, imperciocché il trillo divien vizioso tosto che si scosta dal tuono o dal mezzo tuono».<sup>36</sup>

## Note abbreviate

La notazione abbreviata, che si esplica con segni di ripetizione o di suddivisione, viene sciolta con segnalazione in apparato.

## Note mancanti

Si indicano in apparato e senza distinzione grafica in partitura i casi in cui manchino intere sezioni che riproducano passi precedentemente scritti per esteso o sezioni per le quali è indicata esattamente la tipologia del raddoppio: «unisono», «8».

## Note errate e diteggiature originali

Sono corrette senza distinzione tipografica e segnalate nell'apparato critico. Non compaiono diteggiature originali.

## Fonti

Il quintetto è conservato in partitura e parti staccate nella biblioteca del Conservatorio di musica "Nicolò Paganini" di Genova rispettivamente con segnatura N. 1. 7.1. Sc. 37 e T. C. 3.3. Sc. 26. La partitura si compone di 44 pagine numerate a matita da mano recenziore nel centro del bordo esterno. La numerazione è esatta e regolare sino a p. 25, quindi salta due pagine e riprende a p. 28, ma con il numero 26, raggiungendo così p. 42. Le parti sono suddivise in cinque fascicoli e prevedono una numerazione progressiva di tutte le pagine, ad eccezione del frontespizio, apportata dalla stessa mano della partitura e nella medesima posizione (bordo esterno centrato). Il primo fascicolo di 12 pagine, con numerazione pp. 2-13 è quello di violoncello, unico ad avere un frontespizio dettagliato che riproduce esattamente il contenuto del titolo in partitura e riporta la segnatura. Il fascicolo successivo (pp. 14-24) è quello di violino di 11 pagine; quindi quelli di corno inglese (pp. 25-36) di 13 pagine; di corno primo di 11 pagine (pp. 37-46) e di corno secondo (pp. 47-56). Le parti di violoncello, corno inglese, corno primo e secondo, nell'estremo angolo destro in alto recano il simbolo: «O». Le dimensioni della partitura e delle parti, altezza per larghezza, sono prevalentemente 220 × 295 mm.

Sulla prima pagina della partitura, in alto, centrato: «Quintetto | per violino, due corni da caccia | corno inglese e violoncello obbligati | del sig. Giuseppe Nicolini di Piacenza».<sup>37</sup> A destra, di fianco al titolo «1» scritto da altra mano, a matita blu, e poco più sotto, sempre a matita, e verosimilmente dalla stessa mano, «464». A sinistra timbro rotondo della Biblioteca Liceo musicale Nicolò Paganini di Genova.

35] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 194.

36] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 28.

37] La trascrizione riporta fedelmente la grafia dell'originale ad eccezione delle maiuscole uniformate all'uso moderno.



Ogni pagina della partitura si compone di 10 pentagrammi e in tutte le pagine, ad eccezione della prima, sono presenti due sistemi. La prima pagina presenta il titolo disteso sui primi quattro pentagrammi; dal quinto al nono è posizionata la prima accollatura, l'ultimo rigo in fondo rimane vuoto. Gli strumenti sono disposti nel seguente ordine, dall'alto verso il basso: «corno primo | in E la fa | corno secondo | corno inglese | violino | violoncello» e sono dichiarati solo in questa occasione. A pp. 4-5, a partire dal secondo sistema è presente un'inversione di posizione tra violino e corno inglese, segnalata da grafia coeva e coerente con la mano del documento. Da p. 6 il posizionamento ritorna regolare senza nessuna indicazione supplementare. Alla fine di ogni movimento il copista ha indicato il numero complessivo di battute tutte coincidenti con l'effettiva consistenza: bb. 138 per il primo tempo (p. 17); bb. 103 per *Polacca. Allegretto* (p. 27, *recte* 29); bb. 26 per il *Largo* (p. 29 *recte* 31). Il *Rondò Allegretto* finale fraziona: *refrain* (bb. 16, p. 31 *recte* 33), secondo episodio (bb. 38, p. 39 *recte* 41) e coda finale (bb. 42 p. 42 *recte* 44). Sia la partitura che le parti sono redatte in modo molto puntuale, con alcune sezioni abbreviate, ma senza cancellature, correzioni, ripensamenti e denotano pertanto una compilazione molto attenta, ma non da parte dell'autore nei cui autografi palesa un tratto più spigoloso e usa caratteri più piccoli.

Non esistono edizioni moderne del quintetto.

Di eventuali errori, incongruenze, imprecisioni e correzioni tra partitura e parti si dà conto nell'apparato critico.

## Varianti e 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 (con alterazioni modernizzate) e/o un'annotazione. L'altezza dei suoni è indicata facendo riferimento a do centrale = do<sub>3</sub>. Per corni e corno inglese le altezze, cui si fa riferimento, corrispondono ai suoni reali.

### Abbreviazioni

b	basso
b./bb.	battuta/battute
p./pp.	pagina/pagine
cor1	primo corno
cor2	secondo corno
cor ingl	corno inglese
ms	manoscritto
ob	oboe
part.	partitura
ps	parte staccata
r	<i>recto</i>
v	<i>verso</i>
vl	violino
vlc	violoncello

### Senza indicazione di tempo [Allegro moderato]

- b. 3, ps vlc, 7: corona
- b. 10, ps vlc: staccati
- b. 13, ps cor2, 1-4: manca legatura
- bb. 14-18, ps cor2: mancano staccati
- b. 16, part. e ps, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 18, part. e ps, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 28, part. vlc, 3: si bequadro; ps vlc: la bequadro

- b. 32, part. vlc, 1: segno di suddivisione
- b. 33, ps vlc: f
- bb. 41-42, part. vlc: segno di suddivisione
- b. 43, part. e ps vl, 1: manca bequadro a la<sub>4</sub>
- b. 44, part. e ps vl, 1: manca bequadro a la<sub>3</sub>
- b. 45, ps vlc: «pizz.»
- b. 46, part. e ps cor ingl, 1: acciaccatura; 2: manca bequadro
- b. 47, part. e ps cor ingl, 3: manca bequadro
- b. 48, part. e ps cor ingl, 1: acciaccatura; 2: manca bequadro
- b. 49, part. e ps cor ingl, 3: manca bequadro
- b. 50, part. vlc, 1: re<sub>2</sub>, corretto per cfr. b. 112
- b. 52, part. e ps cor ingl, 2, 4: manca bequadro
- b. 55, part. vl, 2, 5, 16: manca bequadro
- b. 56, part. e ps vl, 8: manca bequadro
- b. 58, part. vl, 7: re<sub>3</sub>, corretto per cfr. b. 120
- b. 62, ps cor2, 1, 3: sol<sub>3</sub>
- b. 63, part. vlc: segno di suddivisione
- b. 71, part. e ps vlc, 10: manca bequadro
- b. 77, ps vlc: p
- b. 83, ps, cor2: sf
- b. 84, part. e ps cor ingl, 1: manca bequadro
- b. 85, part. e ps cor ingl, 1: do<sub>4</sub>
- b. 90, part. e ps cor ingl: 1-3: bequadro
- b. 100, part. e ps, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 101, ps vlc, 3: pausa
- b. 102, part. e ps, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 105, part. e ps, cor ingl, 1-4: do<sub>4</sub>, sol<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>, sol<sub>3</sub>
- b. 106, part e ps, cor ingl, 1: do<sub>4</sub>
- b. 112, ps vlc: sol<sub>2</sub>
- b. 120, part. vlc, 1, 3: sol<sub>2</sub>, la<sub>2</sub>; ps vlc, 1, 3: si<sub>2</sub>, si<sub>2</sub>; part. e ps, vl, 9: manca bequadro
- b. 125, part. vlc: segno di suddivisione
- b. 133, part. vlc, 5: sol<sub>2</sub>, corretto per cfr. b. 71
- b. 135, part. cor2, 3-6: «8<sup>a</sup>»
- b. 136, part. cor2: segno di ripetizione

### Polacca. Allegretto

- b. 1, ps vlc: manca dinamica, presente in part.
- b. 5, part. vlc, 5: la<sub>2</sub>
- b. 7, part. vlc, 2: mi<sub>2</sub>
- b. 9, part. e ps cor ingl, 1-2, mi<sub>3</sub>
- b. 36, ps vlc, 2-4: sol<sub>2</sub>, si<sub>2</sub>
- b. 38, part. e ps cor1, 6-7: manca bequadro
- b. 39, part. e ps cor1, 4: manca bequadro
- b. 40, part. e ps cor1, 2: manca bequadro
- b. 41, part. e ps cor1, 3: manca bequadro; ps cor2, 3: sol<sub>3</sub>
- b. 42, part. e ps cor1, 6-7: manca bequadro; part cor2, 3: re<sub>3</sub>
- b. 43, part e ps cor1, 2, 4: manca bequadro
- b. 45, part. e ps cor1, 3: manca bequadro
- b. 47, part e ps cor1, 3: manca bequadro
- b. 49, part e ps cor1, 3: manca bequadro
- b. 50, part. e ps cor1, 6: manca bequadro
- b. 51, part. e ps cor1, 2: manca bequadro
- b. 52, ps cor2, 2: la<sub>2</sub>
- b. 54, part. vlc, 2: manca bemolle
- b. 55, part. e ps, vlc, 4: manca bemolle
- b. 56, part. vlc, 5-6: manca legatura, presente in ps
- b. 60, part. vlc, 5-6: manca legatura, presente in ps
- b. 61, part. e ps vlc, 3: manca bemolle
- b. 63, part. e ps vlc, 3: manca bemolle
- b. 64, part. vlc, 5-6: manca legatura, presente in ps; part. e ps vlc, 4-5: semicrome, uniformato a bb. 52, 56, 60
- b. 67, part. e ps vlc, 5, 7: manca bemolle



b. 75, ps cor2, 5: fa<sub>3</sub>  
b. 77, ps cor2, 4: sol<sub>3</sub>  
b. 83, part. cor1, 5: mi<sub>3</sub>  
b. 86, ps cor2, 3-4: sol<sub>3</sub>  
b. 87, part. cor2: «unis»  
b. 94, part. vlc, 7: do<sub>2</sub>  
b. 95, part. cor2: segno di ripetizione  
b. 97, part. vlc, 6: si<sub>2</sub>; cor2: segno di ripetizione  
bb. 101-102, part. cor2: segno di ripetizione

### Largo

b. 4, part. e ps vlc, 5-8: segno di ripetizione; ps cor2, 1: la<sub>2</sub>  
b. 5, part. e ps vl, 1: acciaccatura; part. e ps vlc, 5-8: segno di ripetizione  
b. 6, part. e ps vl, 1: acciaccatura; part. e ps vlc, 5-8: segno di ripetizione  
b. 8, part. e ps vlc, 5-8: segno di ripetizione  
b. 9, part. e ps vlc, 5-8: segno di ripetizione  
b. 11, part. e ps vlc, 5-8: segno di ripetizione  
b. 12, part. cor ingl, 2-3: legatura, ps: assente; uniformata a vlc  
b. 15, part. e ps vlc, 1: segno di suddivisione  
b. 16, part. e ps cor ingl, 1: bemolle; part. e ps vlc, 1: segno di suddivisione  
b. 22, part. vl, 1-3: sol<sub>4</sub>, fa<sub>4</sub>, mi<sub>4</sub>

### Rondo. Allegretto

b. 3, ps cor2: manca legatura  
b. 14, part. vlc, 1-2: segni di suddivisione  
b. 15, part. vlc, 1-2: segni di suddivisione  
b. 16, part. vlc, cor ingl, cor1, cor2, 1: segno di suddivisione  
b. 27, part. cor2, 2: do<sub>3</sub>  
b. 32, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 33, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 34, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 35, part. vlc, 4: segno di ripetizione

b. 36, part. vl, 4-5: mi<sub>4</sub>, corretti per cfr. b. 33  
b. 36, part. cor ingl, 3: do<sub>3</sub>  
b. 39, part. cor ingl, 1: manca bequadro  
b. 40, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 41, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 42, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 43, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 47, part. cor ingl, 1: manca bequadro  
bb. 49-50, part. cor2: segno di ripetizione  
b. 59, part. cor ingl, 3: la<sub>3</sub>  
b. 62, part. e ps cor ingl, 1: manca bequadro  
b. 63, ps cor ingl, 2-3: la<sub>3</sub>  
b. 64, part. e ps cor ingl, 1: manca bequadro  
b. 67, ps cor ingl, 1: la<sub>3</sub>  
b. 68, ps cor ingl, 3: la<sub>3</sub>  
b. 70, ps cor ingl, 1: manca bequadro  
b. 72, part. e ps cor ingl, 1: manca bequadro  
b. 92, part. vlc, vl, cor1, cor2: 1-2: segni di suddivisione  
b. 97, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 98, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 99, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 100, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 101, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 102, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 104, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 105, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 106, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 107, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 108, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 109, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
b. 110, part. vlc, 4: segno di ripetizione  
bb. 112/3-115/2, part. vlc: segni di suddivisione  
bb. 113/1-115/2, part. vl: segni di suddivisione  
b. 117, part. cor ingl, 2: re<sub>3</sub>  
bb. 118/2-122/1, part. vlc, vl: segni di suddivisione  
b. 123, part. vlc, 1-2: segni di suddivisione  
b. 134, part. vlc, cor ingl, cor1, cor2, 1-2: segni di suddivisione  
b. 134, part. vl, 2-3: segni di suddivisione



# Introduction

## Biographical sketch

Born in Piacenza in 1762, Giuseppe Nicolini<sup>1</sup> learned the rudiments of music from his father, organist and chapel master in town, as well as from singer Filippo Macedone. Financial support from Duke Gian Girolamo Sforza Fogliani, of Castelnuovo, helped him study at the St. Onofrio Conservatory, Naples (1778-84), under Giacomo Insanguine and then Domenico Cimarosa. His operatic debut took place in Parma in 1793: *La famiglia stravagante*, on Giuseppe Petrosellini's libretto, secured him good success and a relevant place among new opera composers. His fame spread, reaching a climax by 1811-20, when he wrote at a frantic pace, often for the greatest virtuosos. In 1816 he obtained a steady job at the Teatro Comunale, Piacenza, at Duchess Maria Luisa's special decree; three years later, he became chapel master at the Cathedral. He left theater in 1831, his popularity already on the wane, and died in 1842, poor and lonely.

Nicolini's over fifty operas were staged at major theaters in Italy and abroad. They embrace all genres, from serious to comic, down to farsa, on librettos by significant authors like Giuseppe Foppa, Giovanni Bertati, Filippo Livigni, Luigi Romanelli, Giovan Battista Lorenzi, Felice Romani, and of course the ubiquitous Metasta-

sio. Nicolini always strictly adhered to tried-and-true Neapolitan opera patterns, indifferent to contemporary developments.

Nicolini was most appreciated in the serious genre. Examples are *I baccanali di Roma*, composed for the Scala, Milan, on Romanelli's libretto (1801), *Quinto Fabio Rutiliano* for the Pergola, Florence, text by Gaetano Rossi (1802), *Traiano in Dacia*, for Teatro Argentina, Rome, text by Michelangelo Prunetti (1807), and *Carlo Magno* for the Teatro Nuovo, Piacenza, text by Antonio Peracchi (1813). In the comic realm, *Le nozze campestri* for the Scala, text by Francesco Marconi (1794), *Il trionfo del bel sesso*, staged at the Scala (1799) on Bertati's libretto in Romanelli's revision, and *La feudataria*, for the Teatro Comunale, Piacenza (1812) can be cited.

Typical traits of Nicolini's writing are his «fluent, gentle melodic lines, bearing the stamp of innocence, sober and uncluttered, as well as his pleasantly fit instrumental support».<sup>2</sup> These allowed him to win admiration and praise from critics and colleagues alike. His catalog also lists cantatas (some commissioned for sovereigns' arrivals and departures), much sacred music, and a few instrumental works.<sup>3</sup>

---

1] On Nicolini see the encyclopaedia entries — Francesco Bussi, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, (Torino: Utet 1988, Le biografie, 5), pp. 369-370; Andrea Lanza, in *The new Grove dictionary of music and musicians* (London: Macmillan 2001), 17, pp. 879-880; Arnold Jacobshagen in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter 2004), 12, pp. 1066-1067; one volume by various authors, *Un maestro di musica piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)* (Piacenza: Unione tipografica piacentina, 1944, Biblioteca storica piacentina, 24), besides the relevant entry in Gaspare Nello Vetro, *Dizionario della musica and dei musicisti dei territori del Ducato di Parma and Piacenza dalle origini al 1950*, in [http://biblioteche2.comune.parma.it/dm/find\\_key.htm](http://biblioteche2.comune.parma.it/dm/find_key.htm). For a detailed study: Patrizia Florio, Guglielmo Pianigiani, Patrizia Radicchi, Anna Sorrento (eds.), *Giuseppe Nicolini 1762-1842. Atti della giornata di studi "Nicolini e dintorni" in occasione dei 250 anni dalla nascita di Giuseppe Nicolini (Piacenza, 28 aprile 2012)* (Pisa: ETS 2013, Quaderni del conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, 2).

2] Bussi, *sub voce*.

---

3] A concise list would include the following printed music: *Pastorale per organo*, Milano, Benedetto Carulli, n.ed. 275, [1830]; *Variazioni per pianoforte composte e dedicate all'ill.mo sig.r avvocato don Garibaldi de Martignoni*, Milano, Lucca, n.ed. 51, [1826]; *Dodici duettini notturni per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte, poesia di Metastasio*, Paris, Au magasin de musique de Pacini editeur des opéras de Rossini, Boulevard des Italiens n° 11, n. 1-2-3-4; *Sei ariette di Metastasio coll'accompagnamento di piano-forte o chitarra dedicate a S. M. la principessa imperiale, arciduchessa d'Austria Maria Luisa*, Vienna, Pietro Mechetti, quondam Carlo, in Michaelerhaus der K. K. Reitschule gegenüber n. 1221, n.ed. 578. In ms.: four *rondò* for harpsichord; over ten harpsichord sonatas; two symphonies for harpsichord and one for organ; six duets for flute and violin; *Quintetto* for violin, two horns, English horn, and violoncello obbligati; six variations for harpsichord; six minuets for harpsichord; seven string quartets; six *ariette* with obbligato harpsichord; six *ariette* with piano or guitar accompaniment. For a detailed discussion, see Mariateresa Dellaborra, "La musica strumentale di Giuseppe Nicolini", in Patrizia Florio, Guglielmo Pianigiani, Patrizia Radicchi, Anna Sorrento (eds.), *Giuseppe Nicolini 1762-1842. Atti della giornata di studi "Nicolini e dintorni" in occasione dei 250 anni dalla nascita di Giuseppe Nicolini (Piacenza, 28 aprile 2012)* (Pisa: ETS 2013, Quaderni del conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, 2), pp. 169-194.





## Historical note

The instrumentation of Nicolini's Quintet is unique, at least between 1760 and 1820.<sup>4</sup> By mid-to-late 18th century, the English horn had qualified as a solo instrument in both chamber music and opera, stirring interest in several Venetian and Austrian composers. Examples are found in Michael Haydn, Mozart, and Luigi Gatti (chamber music); Alessio Prati, Angelo Tarchi, Pietro Generali, Francesco Bianchi, Domenico Cimarosa, Simone Mayr, Tommaso Traetta, Giuseppe Sarti, Nicolò Zingarelli, and Nicolini himself (opera).<sup>5</sup> Usually, a chamber work was commissioned – for instance by a virtuoso – as a dedication to an important person, for a specific performance, or for teaching purposes. No sure circumstance or dedicatee could be identified for the *Quintet*, and all we have is educated guessing. For instance, Bergamo-born Giuseppe Ferlendis (1755-1810), first oboe in Venice (1778-1801) and a wandering virtuoso in sundry European theaters,<sup>6</sup> might be an early performer. If so, the *Quintet* would date around 1800, give or take few years – or, more accurately, 1799-1801, as in the latter year Ferlendis was hired at the Lisbon court. However, were the piece written for Giuseppe's son, Alessandro,<sup>7</sup> or brother, Antonio,<sup>8</sup> also virtuosos, its date would shift to 1800-1820. The original performer might even be somebody else, associated with both Ferlendis and Nicolini. Perhaps it is no mere chance that both musicians' scores for woodwinds are now sitting at the "Paganini" Conservatory library, Genoa.<sup>9</sup> Supporting the older-date hypothesis is Nicolini's disdain for the English horn in late operas. Yet, the

4] See Rism online; William Wallace McMullen, *Soloistic English horn literature from 1736-1984* (Stuyvesant, New York: Pendragon Press 1994); Geoffrey Burgess and Michael Finkelman, "English horn", in *The new Grove dictionary of music and musicians, 2nd edition* (London: Macmillan 2001) 18; catalogs of period composers.

5] It seems, though, that the very first use of English horn dates back to Jommelli's *Ezio*, 1741 and 1749 versions. It was followed by Prati's *Demofonte*, 1787; Generali's *Le lagrime di una vedova*, 1808, and *Adelina*, 1810; and finally Nicolini's *Gli Sciti*, 1799, *I baccanali di Roma*, 1801 and 1814 versions, and *Il sogno di Scipione*, a cantata. Michael Haydn devoted the English horn a quartet, Mozart the *Adagio in C for English horn, two violins and cello KV suppl. 94*. See Dellaborra, *La musica strumentale di Giuseppe Nicolini*.

6] Cfr. Alfredo Bernardini, *sub voce*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, (London: Macmillan, 2001) 8; Maria Sophia Zazo, *sub voce*, in *Dizionario biografico degli italiani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1996), 1996, 46. Nor should we forget the many references to Ferlendis in Mozart's letters. See Marco Murara, *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart, 1755-1791* (Varese: Zecchini 2011).

7] Alessandro, born in Venice in 1783, received his first musical tuition from his father, whom he followed to Lisbon in 1802. He was back in Italy from 1810 on. See Zazo, *sub voce*; Sergio Martinotti, *sub voce*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 6.

8] Antonio possibly took part in a concert for mandolin, flute and oboe, with his brother and a Signor Zaniboni, at the Teatro Carignano, Turin, 31 May 1776, as well as in another one at the same theater, 23 July 1779. See Martinotti, *sub voce*; Stanislao Cordero di Pamparato, "Gaetano Pugnani violinista torinese", *Rivista musicale italiana*, XXVII (1930), p. 551.

9] Ferlendis' Genoese music catalog includes one concerto for oboe and one for oboe and flute, six sonatas for two flutes and bass, three for two flutes, and one for English horn and cello (all in manuscript).

composition may have originated from a specific request—from Piacenza musical circles, for instance. Nicolini, it is known, attended the musical salons of Counts Anguissola, Bianchi, Costa, and Marazzani, and was an *Accademia dei Filarmonici* member. Thus, the *Quintet* may be one of the «24 pezzi di musica strumentale pel sig. C. senatore Anguissola di Piacenza» or of «dodici brani strumentali per l'Accademia de' Filarmonici piacentini».<sup>10</sup>

The *Quintet* is cast in four movements: Without tempo marking, "Polacca", "Largo", "Rondò". All instruments are equally involved, however the English horn has a more intense and interesting leading role. In the first movement, for instance, it plays both themes, while strings are confined to background – but for occasional violin virtuoso passages, especially in the second section – and horns, always used as a pair, thicken the texture. The sonata form lends itself to deliver contrasting motives, and these are nicely suited to the English horn sound, deftly exploited in every register, articulation and phrasing. The *Polacca* gives each instrument a solo spot. First, the violin plays a melody, backed by cello; then English horn follows, then horns, and finally cello, employed in its upper range. The *Largo* sounds like a miniature interlude between dances. It consists of twenty-six lyrical and charming bars, its main melody being entirely given to the violin. The *Rondò* has its main refrain alternating with two episodes and rounded up by a Coda, in which English horn and violin share the lead, each one in its more effective register and proper melodic contours.

## Performance practice

Correct performance practice must take into account that a mixed string-reed-brass chamber group carries tuning problems. Period treatises occasionally deal with such ensembles, offering vague yet useful remarks. For instance, winds are called the "soul" of the ensemble – their use is meant to charm and sweeten,<sup>11</sup> leaving an impression as they should sound like singing voices. If not used properly, they deafen rather than move.<sup>12</sup> Such unpleasant effect is increased – and performance grows hard – if they are given highly chromatic parts in a quartet context.<sup>13</sup> The toughest problems arise with horns which, some authors say, are often given unsuited range and passages, making them sound like clarinets or oboes, or even old cauldrons.<sup>14</sup> Pitch is another drawback in mixed ensembles. Instruments react differently to heat; a sug-

10] Cited by Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica* (Parma: stamperia Blanchon 1812), p. 205.

11] Othon-Joseph Vandenbroeck, *Traité général de tous les instruments à vent* (Paris: Boyer [1793ca]), p. 65. Original wording is «charmer et attendrir».

12] Vandenbroeck, *Traité général*, p. 65 «ils finissent par étourdir les oreilles et ne touchent point du tout l'âme». According to the author, very opinionated but also facetious and of enjoyable reading, proper use of instruments favors not only art, but also health: «il est de l'intérêt des artistes à instrumens à vent, s'ils veulent vivre quelques années de plus, d'arrêter cette contagion qui ne fait que nuire à l'art et à la santé»: *ibidem*.

13] Vandenbroeck, *Traité général*, p. 59: «Il faut donner à tous les instruments à vent en général les dièses ou bemols le moins qu'il sera possible, et les faire chanter exactement comme la voix. La difficulté est bonne pour les instruments à vent dans des concerto quatuor».

14] Vanderbroeck's own description is especially colorful and effective.



gested tip is that the violin «give the pitch» a bit higher in summer and lower in winter.<sup>15</sup> Expression, much depending on pitch and accuracy, is a basic trait in music, like color in painting. Heart and soul are its sources; instead, in order to achieve right pitch and clean performance, technique is what counts.<sup>16</sup> As Galeazzi<sup>17</sup> puts it: «Everything can be heard in a chamber, from the thinnest and poorest voice to the loudest and strongest one. . . here expression can admirably display its power; delicate voice intonations, when contrasting strong ones, can produce a grand effect». In chamber music, too, «a virtuoso can empathize with the composer and the feelings he expressed, perfectly penetrate his imagination, second his genius, and make his idea more convincing by means of his own [the virtuoso's] performance». And finally, in this instrumental genre, «the main part, playing the main melody, is not always the first violin, or any other instrument. Each one sometimes accompanies, sometimes plays the lead; hence, when accompanying, one should not decrease, but rather soften volume, to let the part emerge, that must emerge».<sup>18</sup> Understanding «the choice of expressions, the accent given to each piece» is what theorists call «style. [...] Adagio, allegro, and presto carry specific styles, which one must care not to blur».<sup>19</sup> Actually «true expression depends on sound, pitch, and timing accuracy. It also consists of energetically delivering the ideas an artist must render, as well as all the

feelings he must express».<sup>20</sup> «The choice of embellishments better suited to this or that type of passages» is left to performers.<sup>21</sup> However, moderation and good taste are recommended, to limit their use, «give them appropriate form and expression, and even leave them out altogether in all those pieces in which the composition subject and parts deliver a particular object or feeling that allows no change and must be expressed as is».<sup>22</sup> Galeazzi is aware that embellishment «is a volatile matter, subject to vogue and the taste of different nations». He stresses that «nature, above anything else, must be the master here; those who don't take it as such will try in vain to forge themselves a style or understand what they are doing».<sup>23</sup> As for winds, trills and ornaments must be placed only when in complete command of technique, instrument, and pitch.<sup>24</sup>

Performers must not only consider where to play embellishments, but also «avoid excess. Their abundance harms true expression, disfigures melody, and ends up in monotony». They should be rather used «only to compensate for lack of sensibility, or increase the charm of performance». In fact, «nothing is more beautiful and moving than the simple – one likes expression to be enhanced, not blurred by grace notes. Good taste prescribes ornaments to be wisely used, and most of all kept out from the very nature of melodic expression».<sup>25</sup>

The golden rule of *imitatio naturae* was being riveted, to distance current performance practice from that of earlier decades. Notice Galeazzi's gloss:<sup>26</sup> «Until recently, abuse of trills and mordents was unbearable. There was hardly a performance, in the famous Tartini school, that was not overloaded with ornaments, to the point that melody was burdened, rather than embellished, by trills and mordents, thus emulating bird calls, instead of human voice». If Tartini's music needed to be stuffed with ornaments to the point of fulsomeness, for contemporary composers Galeazzi deems imperative «avoid overuse, and insert them at the right place, with tasteful and well-mannered distribution». This is the only way for them to «produce their due excellent effect».

---

*Traité*, p. 64: «nos auteurs modernes ont tellement pris l'habitude de changer les instruments à vent, et principalement le cor et de lui donner toutes les notes absolument défendues, qui ne sont pas même dans la nature de l'instrument, qu'on finit par ne pas pouvoir distinguer si ce sont des cors ou des vieux chaudrons cassés, [...] si cette manière de placer les instrumens à vent dans les accompagnemens dure encore deux ans, les cors seront forcés de pouvoir jouer les parties de clarinettes ou des hautbois. [...] Les instrumens à vent sont tellement dénaturés que si cela continue le compositeurs donneront les parties des violons aux cors et vice versa».

15] Vandenbroeck, *Traité général*, p. 65.

16] Joseph-François Garnier l'ainé, *Méthode raisonnée pour le hautbois* (Paris, Pleyel, [1798ca]), p. 10: «l'expression est à la justesse en musique ce que le coloris est au dessin dans la peinture. Les moyens physiques de l'artiste peuvent lui assurer la justesse; le cœur et l'esprit sont les seules sources de l'expression; un bon maître, bien mieux que tout autre moyen, est propre à l'inspirer et à la faire connoître».

17] Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* (Rome: Michele Puccinelli 1796), II, p. 231.

18] Gervasoni's own statements in *La scuola di musica* (Piacenza: Nicolò Orcesi 1800), 2, p. 291, are in full agreement: «the most perfect performance, in this part, entirely depends on each player's intelligence and perception of the peculiar character of the played piece, and how such part connects to all others. Here, sight-reading ability is not enough. It is also imperative that all performers find themselves in perfect agreement, both in pitch and in differentiating musical phrases, movements and sundry mutations—in short, that they understand each other and look animated by one and the same spirit».

19] Bartolomeo Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica* [sic] *progressiva per suonare il violino* [...] *nuova edizione col testo italiano e francese. op. 21* (Milano, Ricordi, [1827]), p. 30. Gervasoni, in *La scuola di musica*, 2, p. 290, strongly reaffirms such view: «to say the truth, expression is the soul of music. But the fact alone that the composition hosts the most beautiful expression is not enough. In order to get the most powerful and pleasant musical effect, proper expression in performance is also needed. [...] Expression is a gift, allowing a performer to deeply feel and powerfully render all the thoughts and feelings he wants to express».

---

20] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 27. And Gervasoni, *La scuola di musica*, 2, pp. 290-291, notices: «perfect abiding by every musical accent, and giving proper tone to each part of the subject being dealt with, is what actually forms such expression, that is, the final goal of musical performance»

21] Giuseppe Rabboni, *Metodo per flauto diviso in tre parti [...] con importanti aggiunte del prof. G. Rabboni*, (Milan: Lucca [1829-1830]), p. 52, Article 12.

22] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 35.

23] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 191.

24] Garnier l'ainé, *Méthode raisonnée pour le hautbois*, p. 10.

25] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 35.

26] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p. 195 nota (a).



# Apparatus

## Editorial criteria

- Dynamics (*p*, *f*), expression (*dolce*, *cantabile*), and performance (*pizz.*, *arco*) markings in square brackets; broken ties and slurs.
- Changes with neither brackets nor annotation in the apparatus: unambiguous abbreviations resolved.
- Changes with annotation in the apparatus only: dynamics and articulation markings added, if present in other parts or similar passages; similar patterns (simultaneous or not) uniformed; unambiguous errors fixed; accidentals added, if present in other parts.
- Changes with both editorial conventions and annotation: larger or controversial integrations, changes, or interpolations.

## Special cases

- Score: order of the instruments follows the modern order.
- Clefs: Horn parts are in E flat, as per source. English horn is given in F; source has it in C, in mezzosoprano clef.

## Accidentals

Modern usages are adopted as follows:

- a missing accidental, present in the same bar from another part, is added unbracketed;
- a missing accidental, present in the preceding or following bar from the same part, is added unbracketed;
- an accidental repeating an earlier one from the same part or bar is removed;
- redundant accidentals present in the key signature are removed;
- accidentals canceling earlier accidentals in the same bar are kept, and also extended to other parts, where missing;
- a required accidental missing from all parts is added unbracketed with annotation;
- courtesy accidentals are left, or added, with neither brackets nor annotation.

## Tuplets

Tuplet markings, if missing, are added without brackets and repeated as long as needed.

## Beaming

Original beaming is preserved, even if simultaneous parts diverge.

## Ties and slurs

Similar parts may bear different slurs. In most cases, these are uniformed to the fittest or prevailing pattern. However, some differences bear a musical meaning and have been left. Missing

ties from similar simultaneous passages, or repeated in similar or identical sections, are added unbroken. Controversial editorial changes are explained in annotations. Grace-note slurs mirror the source. However, period practice always required ornaments to be slurred to the following note,<sup>27</sup> but not too much, to avoid amplifying or weakening their sweet *affettuoso* character.<sup>28</sup>

## Dynamics

Period markings have been replaced according to modern usage:

Pia = *p*

Pmo = *pp*

For = *f*

cres; cres° = *cresc.*

pizzicato = *pizz.*

Added markings are annotated.

## Multiple markings between staves

Dynamics and expression markings were sometimes inaccurately placed. Also, they were not repeated under each staff, but given to the extreme parts only. Integrations are bracketed.

## Appoggiaturas and acciaccaturas

Undifferentiated in the original. This edition differentiates according to modern usage, for practical reasons; the original form is spelled out in the apparatus. As per period treatises, an appoggiatura usually takes one half or two thirds of the follow-

---

27] Violin methods emerge as the most significant among period treatises (see also fn. 3 and 4). Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 21, n. 74, has: «Appoggiaturas and ornaments are written in smaller size, with the note value that rules dictate. Also, they bear the accent marking that must be expressed. Their universal rule is: tie the small note to the large one that follows, by a single bowing on the same string. The finger of the *nota appoggiata* will press together with the one playing the *appoggiatura*». This explanation is taken verbatim from his *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu de violon divisée en 5 parties et distribuée en 132 leçons progressives pour deux violons et 118 études pour un violon seul oeuvre 21 [...] / Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels*, Leipsic, Breitkopf & Härtel, [1824], p. 21, n. 74. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, p. 192, Rule ii, 235: «Appoggiaturas must be always slurred to the *nota appoggiata*. Hence, if a descending appoggiatura were an open string, it must be played covered [sic]». That is, in this case all pitches must be fingered and, if possible, on the same string, as Pierre Baillot makes it clear *L'art du violon. Nouvelle méthode dédié à ses élèves* (Paris, de l'Imprimerie du Conservatoire de musique, [1834]), p. 75.

28] Baillot, *L'art du violon*, p. 74.



ing note.<sup>29</sup> «Yet, with a long or sustained note, one must be content to make it clearly heard, rather than stubbornly hold it for one half of the main note value, for, as a non-chordal tone, it would make bad rather than good effect, if held too long».<sup>30</sup>

### «Gruppo» or gruppetto

A gruppo is made of «two or three tones, in either ascending or descending pattern, placed before a tone».<sup>31</sup> In the Quintet, it is found in the English horn part, first movement, b. 30; in the violin part, “Polacca”, bb. 79, 81, “Largo”, bb. 10, 18, 20, 22, and “Rondò”, bb. 9, 84-91, 94-95. In performance, «it must always be slurred to the main tone».<sup>32</sup>

### Trills

Trills are written as modern double mordents; ending not specified. They are found in the first movement only, English horn (bb. 32, 53, 115) and violin (bb. 63, 125) parts. Here, the editor opted for the «tr» symbol, although aware of period theory distinctions («mezzo trillo, trillo, trillo per di sotto, trillo per di sopra»)<sup>33</sup> In particular, theorists prescribed trill, of any length, to always start with appoggiatura.<sup>34</sup> A Pralltriller must end on the main note, a trill must end on a — usually lower — appoggiatura. «In performance, it must be done in a single bowing, usually an up-bow, especially before a cadence, as it happens in most cases».<sup>35</sup> However, Campagnoli specifies: «to produce a nice trill, you must let your finger fall with the utmost flexibility and perpendicularity on the string, raising it enough to give it momentum». And besides, he considers vital that «one starts slowly, to avoid roughness, and gradually speeds it up, but only when the finger is trained to always fall on the same site, namely on the major or minor second, as a trill turns defective as it drifts away from a whole or half step».<sup>36</sup>

### Abbreviated notation

Each occurrence, e.g. repeat or subdivision markings, is resolved and given annotation.

### Missing notes

When entire sections are missing, because of repeats or doublings, indicated as «unisono», «8», these are integrated in the score, unbracketed, and annotated.

### Other

Wrong notes are fixed, unbracketed, and annotated. There are no original fingerings.

---

29] It should not be forgotten that Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 23 prescribes: «The word appoggiatura derives from the word appoggiare, that is, lean on the small note. But if such note leans too much, or not enough, then it misses its effect».

30] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p.192.

31] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p.193. Campagnoli calls it *gruppetto* instead.

32] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p.193.

33] Here, a reference treatise, besides Galeazzi's and Campagnoli's, is: Giuseppe Tartini, *Traité des agréments de la musique* (Paris: l'auteur [1771]).

34] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p.193.

35] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici*, p.194.

36] Campagnoli, *Nuovo metodo della meccanica*, p. 28.

## Sources

The Quintetto survives in score and parts, sitting at the “Nicolò Paganini” Conservatory library, Genoa, as N. 1. 7.1. Sc. 37 and T. C. 3.3. Sc. 26, respectively. The score consists of 44 pages, numbered in pencil by a later hand, at the center of the outer edge. Numbering is correct up to p. 25, then it skips two pages and resumes from p. 28, actually numbered 26, thus reaching p. 42. Parts form five folders. All pages but frontispiece got page numbers in sequence; same hand and placement as the score. The first folder — twelve pages numbered 2 to 13 — is the cello part, the sole bearing a call number and a detailed frontispiece, where full information is repeated. There follow violin, eleven pages (pp. 14-24), English horn, thirteen pages (pp. 25-36), first horn, eleven pages (pp. 37-46), and second horn, eleven pages (pp. 47-56). Cello, English horn, first and second horn parts bear an «O» on the upper right corner. Score and part size is mostly 220 × 295 mm (oblong).

On score page 1, top, centered: «Quintetto | per violino, due corni da caccia | corno inglese e violoncello obbligati | del sig. Giuseppe Nicolini di Piacenza».<sup>37</sup> On the right edge, alongside the title, «1» is written by another hand in blue pencil; below, again in pencil, most likely from the same hand, «464». On the left, a circular seal from the “Biblioteca Liceo musicale Nicolò Paganini”, Genoa.

Each score page has ten staves, always grouped in two systems except on p. 1. Here, the title is spread over staves 1 to 4, music is on staves 5 to 9; bottom staff is empty. Instruments are placed, in top-down order: «corno primo | in E la fa | corno secondo | corno inglese | violino | violoncello» and declared here only. On pp. 4-5, starting from the second system, English horn and violin swap places, as signaled by a marking in period hand, consistent with the rest of the document. From p. 6 on, systems tacitly revert to the original order. At the end of each movement, the copyist wrote the total number of bars. All counts are correct: 138 bars for the first movement (p. 17); 103 for the “Polacca” (p. 27, *recte* 29); 26 for the “Largo” (p. 29, *recte* 31). The final “Rondò” has, separately: refrain (16 bars, p. 31, *recte* 33), second episode (38 bars, p. 39, *recte* 41) and Coda (42 bars, p. 42, *recte* 44). (First episode was skipped). Both score and parts are very accurate; there are abbreviated sections, but no erasures, corrections, or changes — a carefully done job. However, this was not done by the composer, whose autograph manuscripts display a more angular hand and smaller lettering. No modern edition exists. Each error, inconsistency, inaccuracy, and score-part mismatch is discussed in the apparatus.

## Variants and notes

Readings in the source that are not in the edition are listed as follows: bar number(s), part(s), relevant symbol placement inside the bar, counting both notes and rests: original reading (with modern accidents) and/or comment. Pitch is indicated counting from middle C = C<sub>3</sub>. Horns and English horn are in concert pitch.

## Abbreviations

b	bass
b./bb.	bar(s)
p./pp.	page(s)
Ehr	English horn part

---

37] This transcription mirrors original orthography, except for uppercase letters, which conform to modern usage.





hr1	first horn part
hr2	second horn part
ms	manuscript
ob	oboe
r	recto
sc	score
v	verso
vl	violin part
vc	violoncello part

### No tempo marking ["Allegro moderato"]

- b. 3, vc, 7: fermata
- b. 10, vc: staccato markings
- b. 13, hr2, 1-4: slur missing
- bb. 14-18, hr2: staccato markings missing
- b. 16, sc, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 18, sc, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 28, sc, vc, 3: B natural; vc: A natural
- b. 32, sc, vc, 1: subdivision marking
- b. 33, vc: *f*
- bb. 41-42, sc, vc: subdivision marking
- b. 43, sc, vl, 1: natural missing to A<sub>4</sub>
- b. 44, sc, vl, 1: natural missing to A<sub>2</sub>
- b. 45, vc: «pizz.»
- b. 46, sc, Ehr, 1: acciaccatura; 2: natural missing
- b. 47, sc, Ehr, 3: natural missing
- b. 48, sc, Ehr, 1: acciaccatura; 2: natural missing
- b. 49, sc, Ehr, 3: natural missing
- b. 50, sc, vc, 1: D<sub>2</sub> uniformed to b. 112
- b. 52, sc, Ehr, 2, 4: natural missing
- b. 55, sc, vl, 2, 5, 16: natural missing
- b. 56, sc, vl, 8: natural missing
- b. 58, sc, vl, 7: D<sub>3</sub> uniformed to b. 120
- b. 62, hr2, 1, 3: G<sub>3</sub>
- b. 63, sc, vc: subdivision marking
- b. 71, sc, vc, 10: natural missing
- b. 77, vc: *p*
- b. 83, hr2: *sf*
- b. 84, sc, Ehr, 1: natural missing
- b. 85, sc, Ehr, 1: C<sub>4</sub>
- b. 90, sc, Ehr, 1-3: natural
- b. 100, sc, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 101, vc, 3: rest
- b. 102, sc, vl, 1, 5, 9, 13: acciaccatura
- b. 105, sc, Ehr, 1-4: C<sub>4</sub>, G<sub>3</sub>, E<sub>3</sub>, G<sub>3</sub>
- b. 106, sc, Ehr, 1: C<sub>4</sub>
- b. 112, vc: G<sub>2</sub>
- b. 120, sc, vc, 1, 3: G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub>; vc, 1, 3: B<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>; sc, vl, 9: natural missing
- b. 125, sc, vc: subdivision marking
- b. 133, sc, vc, 5: G<sub>2</sub>, uniformed to b. 71
- b. 135, sc, hr2, 3-6: «8<sup>a</sup>»
- b. 136, sc, hr2: repeat marking

### "Polacca. Allegretto"

- b. 1, vc: dynamics marking missing, but present in sc
- b. 5, sc, vc, 5: A<sub>2</sub>
- b. 7, sc, vc, 2: E<sub>2</sub>
- b. 9, sc, Ehr, 1-2: E<sub>3</sub>
- b. 36, vc, 2-4: G<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>
- b. 38, sc, hr1, 6-7: natural missing
- b. 39, sc, hr1, 4: natural missing

- b. 40, sc, hr1, 2: natural missing
- b. 41, sc, hr1, 3: natural missing; hr2, 3: G<sub>3</sub>
- b. 42, sc, hr1, 6-7: natural missing; hr2, 3: D<sub>3</sub>
- b. 43, sc, hr1, 2, 4: natural missing
- b. 45, sc, hr1, 3: natural missing
- b. 47, sc, hr1, 3: natural missing
- b. 49, sc, hr1, 3: natural missing
- b. 50, sc, hr1, 6: natural missing
- b. 51, sc, hr1, 2: natural missing
- b. 52, hr2, 2: A<sub>2</sub>
- b. 54, sc, vc, 2: flat missing
- b. 55, sc, vc, 4: flat missing
- b. 56, sc, vc, 5-6: slur missing, but present in part
- b. 60, sc, vc, 5-6: slur missing, but present in part
- b. 61, sc, vc, 3: flat missing
- b. 63, sc, vc, 3: flat missing
- b. 64, sc, vc, 5-6: slur missing, but present in part; sc, vc, 4-5: sixteenth-notes, uniformed to bb. 52, 56, 60
- b. 67, sc, vc, 5, 7: flat missing
- b. 75, hr2, 5: F<sub>3</sub>
- b. 77, hr2, 4: G<sub>3</sub>
- b. 83, sc, hr1, 5: E<sub>3</sub>
- b. 86, hr2, 3-4: G<sub>3</sub>
- b. 87, sc, hr2: «unis»
- b. 94, sc, vc, 7: C<sub>2</sub>
- b. 95, sc, hr2: repeat marking
- b. 97, sc, vc, 6: B<sub>2</sub>; hr2: repeat marking
- bb. 101-102, sc, hr2: repeat marking

### "Largo"

- b. 4, sc, vc, 5-8: repeat marking; hr2, 1: A<sub>2</sub>
- b. 5, sc, vl, 1: acciaccatura; sc, vc, 5-8: repeat marking
- b. 6, sc, vl, 1: acciaccatura; sc, vc, 5-8: repeat marking
- b. 8, sc, vc, 5-8: repeat marking
- b. 9, sc, vc, 5-8: repeat marking
- b. 11, sc, vc, 5-8: repeat marking
- b. 12, sc, Ehr, 2-3: slur: missing; uniformed to vc
- b. 15, sc, vc, 1: subdivision marking
- b. 16, sc, Ehr, 1: flat; sc, vc, 1: subdivision marking
- b. 22, sc, vl, 1-3: G<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>

### "Rondo. Allegretto"

- b. 3, hr2: slur missing
- b. 14, sc, vc, 1-2: subdivision markings
- b. 15, sc, vc, 1-2: subdivision markings
- b. 16, sc, vc, Ehr, hr1, hr2, 1: subdivision marking
- b. 27, sc, hr2, 2: C<sub>3</sub>
- b. 32, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 33, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 34, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 35, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 36, sc, Ehr, 3: C<sub>3</sub>
- b. 36, sc, vl, 4-5: E<sub>4</sub>, uniformed to b. 33
- b. 39, sc, Ehr, 1: natural missing
- b. 40, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 41, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 42, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 43, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 47, sc, Ehr, 1: natural missing
- bb. 49-50, sc, hr2: repeat marking
- b. 59, sc, Ehr, 3: A<sub>3</sub>



- b. 62, sc, Ehr, 1: natural missing
- b. 63, Ehr, 2-3: A<sub>3</sub>
- b. 64, sc, Ehr, 1: natural missing
- b. 67, Ehr, 1: A<sub>3</sub>
- b. 68, Ehr, 3: A<sub>3</sub>
- b. 70, Ehr, 1: natural missing
- b. 72, sc, Ehr, 1: natural missing
- b. 92, sc, vc, vl, hr1, hr2: 1-2: subdivision markings
- b. 97, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 98, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 99, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 100, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 101, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 102, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 104, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 105, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 106, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 107, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 108, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 109, sc, vc, 4: repeat marking
- b. 110, sc, vc, 4: repeat marking
- bb. 112/3-115/2, sc, vc: subdivision markings
- bb. 113/1-115/2, sc, vl: subdivision markings
- b. 117, sc, Ehr, 2: D<sub>3</sub>
- bb. 118/2-122/1, sc, vc, vl: subdivision markings
- b. 123, sc, vc, 1-2: subdivision markings
- b. 134, sc, vc, Ehr, hr1, hr2, 1-2: subdivision markings
- b. 134, sc, vl, 2-3: subdivision markings



N. 1. 7. 1 Sc. 37

Quintetto

Per Violino, due Corni da Caccia, Corno Inglese, e Violoncello *Obbligati*

Del Sig. Giuseppe Nicolini di Piacenza

Corno Primo  
In G<sup>la</sup> *al fine*

Corno Secondo

Corno Inglese

Violino

Violoncello *al fine*

Giuseppe Nicolini  
*Quintetto per violino, due corni da caccia,  
corno inglese e violoncello, c. 1r, Genova,  
Biblioteca del Conservatorio statale di  
musica "N. Paganini" N. 1. 7.1. Sc. 37.*



Società Editrice  
di Musicologia

Giuseppe Nicolini, *Quintetto*  
a cura di Mariateresa Dellaborra



# Quintetto per violino, due corni da caccia, corno inglese, e violoncello obbligati

a cura di Mariateresa Dellaborra

[Allegro moderato]

Corni 1-2 in Mib

Corno inglese

Violino

Violoncello

6

Soli

13





17

20

24





40

44

48



52

Violin I: *tr*, *p*

Viola: *arco*

56

Viola: *f*

60

Violin I: *tr*, *f*



64

68

71



74

Soli

79

84



88

Solo

[p]

*p*

92

96

100

Musical score for measures 100-102. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music includes chords, triplets, and rests.

103

Musical score for measures 103-106. The score consists of four staves. Measure 103 has a long note in the first staff. Measures 104-105 feature triplets in the third staff. Measure 106 has a piano (*p*) dynamic marking. The word *cresc.* appears in measures 103, 104, and 105.

107

Musical score for measures 107-110. The score consists of four staves. Measure 107 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 108 has a pizzicato (*pizz.*) marking in the bass staff. The music includes chords and melodic lines.





111

Musical score for measures 111-114. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: a top staff with rests, a second staff with melodic lines, a third staff with rhythmic accompaniment, and a bottom staff with a bass line.

115

Musical score for measures 115-117. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves. Measure 115 includes a trill (*tr*) and a piano dynamic marking [*p*]. Measure 117 includes an *arco* marking. The third staff has a complex rhythmic pattern.

118

Musical score for measures 118-120. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves. Measure 118 includes a piano dynamic marking *p*. The third staff has a complex rhythmic pattern.



121

124

127

130

Musical score for measures 130-132. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measures 130 and 131 show a complex rhythmic pattern in the upper staves, with the right-hand treble staff featuring a series of eighth notes and sixteenth notes, and the left-hand treble staff providing a harmonic accompaniment. The bass staves provide a steady rhythmic foundation with eighth notes.

133

Musical score for measures 133-135. Measures 133 and 134 continue the rhythmic pattern from the previous system. Measure 135 features a dynamic marking of *f* (forte) and a change in the melodic line of the right-hand treble staff, which now plays a more active role with eighth notes. The bass staves continue with their rhythmic accompaniment.

136

Musical score for measures 136-138. Measures 136 and 137 show a continuation of the melodic and rhythmic themes. Measure 138 concludes the system with a final chord in the right-hand treble staff and a sustained note in the bass staves.



Polacca. Allegretto

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a dynamic marking of *p*. The music consists of a melody in the first two staves and a bass line in the last two staves. The melody is characterized by long, sustained notes in the first two measures, followed by a more active eighth-note pattern in the last two measures.

Musical score for measures 5-8. The score continues from the previous system. The first two staves have a dynamic marking of *p*. The melody in the first two staves features a long note in measure 5, followed by a melodic line in measure 6, and then rests in measures 7 and 8. The bass line continues with a steady eighth-note pattern throughout the measures.

Musical score for measures 9-12. The score continues from the previous system. The first two staves have a dynamic marking of *p*. The melody in the first two staves is more active, with eighth-note patterns in measures 9 and 10, followed by rests in measures 11 and 12. The bass line continues with a steady eighth-note pattern throughout the measures.



13

17

20



24

Musical score for measures 24-27. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves (treble and bass clefs). The first staff (treble clef) contains rests for measures 24-26 and a quarter note G4 in measure 27. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes.

28

Musical score for measures 28-31. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves (treble and bass clefs). The first staff (treble clef) contains rests for measures 28-31. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes.

32

Musical score for measures 32-35. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves (treble and bass clefs). The first staff (treble clef) contains rests for measures 32-35. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes.



36

Soli

[pizz.]

*p*

40

*p*

44

*p*

48

52

56



60

64

68

71

75

78

81

Musical score for measures 81-83. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Treble clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 81 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 82 shows a continuation of the rhythmic pattern with some rests. Measure 83 concludes the section with a final rhythmic figure.

84

Musical score for measures 84-87. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Treble clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 84 begins with a new rhythmic motif. Measure 85 continues this motif. Measure 86 features a repeat sign (double bar line with dots) and a first ending. Measure 87 concludes the section with a final rhythmic figure.

88

Musical score for measures 88-91. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Treble clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 88 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 89 continues this pattern. Measure 90 shows a continuation of the rhythmic pattern with some rests. Measure 91 concludes the section with a final rhythmic figure.



92

Musical score for measures 92-95. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Treble clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and rests.

96

Musical score for measures 96-99. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Treble clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a complex rhythmic pattern, including some rests in the upper staves.

100

Musical score for measures 100-103. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Treble clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure of each staff.

Largo

Musical score for measures 1-5. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 3. The third staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 3. The fourth staff (bass clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 3. The music features a mix of chords and moving lines.

Musical score for measures 6-9. The piece continues in 2/4 time and B-flat major. The first staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 6. The second staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 6. The third staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 6. The fourth staff (bass clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 6. The music features a mix of chords and moving lines.

Musical score for measures 10-13. The piece continues in 2/4 time and B-flat major. The first staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 10. The second staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 10. The third staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 10. The fourth staff (bass clef) has a piano (*p*) dynamic starting in measure 10. The music features a mix of chords and moving lines.

15

*p*

*p*

*p*

*p*

Musical score for measures 15-18. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic. Measures 16-18 show various textures, including chords, arpeggiated figures, and melodic lines.

19

Musical score for measures 19-21. The score continues with four staves. Measure 19 features a piano (*p*) dynamic. Measures 20-21 show more complex textures with overlapping lines and arpeggiated patterns.

22

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Musical score for measures 22-26. The score continues with four staves. Measure 22 features a piano-piano (*pp*) dynamic. Measures 23-26 show a more delicate texture with lighter dynamics and intricate patterns.

Rondò. Allegretto

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, both in 6/8 time. The bottom two staves are for the Violoncello and Contrabbasso parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure of each staff begins with a fermata. The first staff has a *p* dynamic marking. The second staff has a *p* dynamic marking. The third staff has a *p* dynamic marking and the instruction 'arco'. The fourth staff has a *p* dynamic marking. The music features a mix of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The bottom two staves are for the Violoncello and Contrabbasso parts. The key signature has two flats. The first measure of each staff begins with a fermata. The first staff has a *f* dynamic marking. The second staff has a *f* dynamic marking. The third staff has a *f* dynamic marking. The fourth staff has a *f* dynamic marking. The music features a mix of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The bottom two staves are for the Violoncello and Contrabbasso parts. The key signature has two flats. The first measure of each staff begins with a fermata. The first staff has a *f* dynamic marking. The second staff has a *f* dynamic marking. The third staff has a *f* dynamic marking. The fourth staff has a *f* dynamic marking. The music features a mix of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The system concludes with a double bar line and the word 'Fine' written above each staff. The word 'Soli' is written above the first staff of the next system.

19

Musical score for measures 19-25. The score is in 4/4 time and features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two flats. The first staff contains chords and eighth notes. The second staff has rests followed by quarter notes. The third staff has rests followed by eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff has rests followed by quarter notes.

26

Musical score for measures 26-31. The score continues with the same four-staff structure. The first staff has chords and eighth notes. The second staff has rests followed by quarter notes. The third staff has rests followed by eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff has rests followed by quarter notes.

32

Musical score for measures 32-38. The score continues with the same four-staff structure. The first staff has rests followed by a half note. The second staff has rests followed by quarter notes and eighth notes. The third staff has quarter notes and eighth notes. The fourth staff has eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *f* (forte) is present in the second, third, and fourth staves.



38

Musical score for measures 38-42. The score is in 4/4 time and features four staves. The key signature has two flats. The first staff contains chords and rests. The second and third staves have eighth-note patterns. The fourth staff has a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over a note in the third staff at the end of measure 42.

43

Musical score for measures 43-47. The score is in 4/4 time and features four staves. The key signature has two flats. The first staff has chords and rests. The second and third staves have eighth-note patterns. The fourth staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *f* (forte) are present in measures 44, 45, and 46.

48

Musical score for measures 48-52. The score is in 4/4 time and features four staves. The key signature has two flats. The first staff has chords and rests. The second and third staves have eighth-note patterns. The fourth staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *p* (piano) are present in measures 49, 50, and 51.

54

D.C. al Fine

*cresc.*

D.C. al Fine

Solo

*cresc.*

D.C. al Fine

*cresc.*

D.C. al Fine

*cresc.*

59

65

71

77

Soli

82



87

92

D.C. al Fine

97

*p*

[*p*]  
[pizz.]

103

Musical score for measures 103-108. The score is in 4/4 time and features four staves. The top staff contains chords, the second staff has a melodic line with some slurs, the third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. The key signature has two flats.

109

Musical score for measures 109-114. The score is in 4/4 time and features four staves. The top staff contains chords, the second staff has a melodic line with slurs, the third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. The key signature has two flats. The dynamic marking *f* (forte) is present in the second, third, and fourth staves.

115

Musical score for measures 115-120. The score is in 4/4 time and features four staves. The top staff contains chords, the second staff has a melodic line with slurs, the third staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. The key signature has two flats. The dynamic marking *f* (forte) is present in the second, third, and fourth staves.

120

Musical score for measures 120-125. The score is in 3/4 time and features four staves. The top staff contains chords, the second staff contains a melodic line with eighth notes, the third staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth notes.

126

Musical score for measures 126-131. The score is in 3/4 time and features four staves. The top staff contains chords, the second staff contains a melodic line with eighth notes, the third staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth notes.

132

Musical score for measures 132-137. The score is in 3/4 time and features four staves. The top staff contains chords, the second staff contains a melodic line with eighth notes, the third staff contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth notes.



Giuseppe Nicolini  
**Quintetto per violino, due corni, corno  
inglese e violoncello**

a cura di Mariateresa Dellaborra

Il quintetto di Giuseppe Nicolini rappresenta un unicum non solo nel catalogo del compositore piacentino, ma anche nel repertorio coevo. Composto verosimilmente tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX e tramandato in un esemplare manoscritto conservato presso la Biblioteca del conservatorio di musica "N. Paganini" di Genova, coinvolge in modo equilibrato gli esecutori, ma estremamente interessante vi appare la scrittura per il corno inglese, evidentemente concepita per un virtuoso d'eccezione.

This work by Piacenza-born Giuseppe Nicolini (1762-1842) forms an unicum not only in his catalog, but also in its times. The Quintet, probably composed by 1800, has come to us in a single manuscript, now at the Paganini Conservatory Library, Genoa. It is in four movements and its well-balanced writing showcases a challenging English horn part, perhaps intended for a clever virtuoso.

Società Editrice di Musicologia  
MUSICA STRUMENTALE: **1**  
ISMN: 979-0-705061-01-7

[WWW.SEDM.IT](http://WWW.SEDM.IT)