

07/2021

IL PAGANINI QUADERNO DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI" DI GENOVA

IL PAGANINI

07/2021



Numero speciale

In ricordo del Prof. Nikolaus Delius
nel 1° anniversario della scomparsa

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO
"N. PAGANINI"
DI GENOVA





QUADERNO
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"
DI GENOVA

Atti della VI Giornata Internazionale di studi:
“Esecutori e studiosi a confronto: le edizioni musicali per flauto”
Genova, 24 ottobre 2020

IL PAGANINI

Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova

Numero speciale

Luglio 2021

Autorizzazione Tribunale di Genova

n. 5/2015 del 23 dicembre 2015

Presidente del Conservatorio “N. Paganini”

Fabrizio Callai

Direttore del Conservatorio “N. Paganini”

Roberto Tagliamacco

Direttore responsabile della rivista “Il Paganini”

Roberto Iovino

Comitato scientifico

Carmela Bongiovanni, Anna Maria Bordin, Tiziana Canfori,
Barbara Petrucci, Maurizio Tarrini

Comitato di redazione

Tiziana Canfori, Maurizio Tarrini, Marco Vincenzi

ISSN 2465-0528

Conservatorio “N. Paganini”

Via Albaro 38 – 16145 Genova



Realizzazione editoriale

© 2021 - Janua S.r.l.s.

Via Ippolito d'Aste 3/10 - 16121 Genova

Tel. 010 5956111 - 010 587682 -

segreteria@deferrari.it

*L'editore rimane a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.*

**Roberto Iovino**

Nel ricordo del prof. Nikolaus Delius
In memory of Professor Nikolaus Delius

pag 5
6

Mara Luzzatto

VI Giornata Internazionale di studi

“Esecutori e studiosi a confronto: le edizioni musicali per flauto”
6th International Study Day – “Interpreters and Scholars: Musical Flute Editions”

7
11

Renata Cataldi

Edizioni di musiche per flauto di autori napoletani del Settecento: dalla ricerca all'esecuzione

14

Nicola Lucarelli

La Sonata in mi minore BWV 1034 di J. S. Bach: le edizioni e il ruolo dell'interprete.
Un'analisi da Rampal a Hantai

28

Chiara Bertoglio/Maria Borghesi/Vasiliki Papadopoulou

*Adapting the Past: Instructive Editions and Transcriptions of J. S. Bach's Solos
for Strings, in Italy and abroad*

39

Appendice

Dono Delius / Elenco Sez. C

74



Nel ricordo del prof. Nikolaus Delius

Roberto Iovino

Fondato nel 2015, «Il Paganini» ha sempre rispettato la cadenza annuale e la pubblicazione dei suoi numeri in periodo autunnale.

Il Quaderno che presentiamo contravviene alle due regole e in effetti ha una “numerazione” a sé.

Nasce dalla volontà della prof.ssa Mara Luzzatto di ricordare la figura del prof. Nikolaus Delius nel primo anniversario della scomparsa.

A Delius il Conservatorio di Genova deve un imponente lascito di materiali della cui catalogazione e organizzazione si è occupata in questi anni proprio la collega Luzzatto, alla quale va la riconoscenza di tutti.

Il volume quindi, a carattere monografico, offre una serie di interventi tratti dalla *VI Giornata Internazionale di Studi* organizzata nello scorso autunno, in piena emergenza covid. A partire dal 2013, infatti, annualmente, il Conservatorio ha organizzato Giornate internazionali di studio intorno al Dono Delius, a cui hanno partecipato finora relatori di ventidue enti musicali italiani e stranieri. Elemento caratterizzante, tanto delle Giornate quanto del Dono Delius, è lo stretto collegamento fra la ricerca e la prassi esecutiva, fra l’indagine musicologica e l’atto interpretativo. Un connubio che ci dice come i materiali siano vivi e chiedano di essere studiati, trascritti e riportati alla luce.

Il mio ringraziamento alla prof.ssa Luzzatto e alla direzione del Conservatorio che ancora una volta ha appoggiato con entusiasmo questo progetto.

In memory of prof. Nikolaus Delius

First issued in 2015, «Il Paganini» has provided an annual publication regularly in late Autumn. This ‘Special Number’ disobeys the general rules, being published in May as an extra number. The reason for this is to commemorate the first anniversary of the passing of Prof. Nikolaus Delius, who donated to “Paganini” Conservatory his personal music archive (Curator: Mara Luzzatto).

This monography contains the Conference Proceedings of the *6th International Study Day Interpreters and Scholars: Musical Flute Editions* – which took place last Autumn, during the pandemic. Since 2013, Study Days are organized every year with the aim of enlightening the huge **Dono Delius**, and scholars from 22 musical Institutions have been participating, from Italy and from abroad. The *core* – regarding both **Dono Delius** and the Study Days – is the connection between execution and research, whereas the musical performing is unseparable from the musicological investigation. Music from **Dono Delius** asks us to work on it and to discover new pieces in our repertoire.

I feel grateful to Mara Luzzatto, and to Conservatorio Paganini’s Board for sustaining this project.



VI Giornata Internazionale di studi

"Esecutori e studiosi a confronto: le edizioni musicali per flauto"
Genova, Conservatorio "N. Paganini", 24 ottobre 2020
Atti

Mara Luzzatto

*Alla memoria del Prof. Nikolaus Delius**

La **VI Giornata Internazionale di studi** *Esecutori e studiosi a confronto: le edizioni musicali per flauto* – i cui contributi sono presentati in questo volume di *Atti* – ha offerto interessanti elementi di approfondimento per cercare di osservare quella che si presenta come una costellazione molto varia. Proprio durante una delle nostre prime conversazioni infatti, **Nikolaus Delius** mi riferiva della propria necessità di intervenire sui testi del repertorio flautistico: la sua instancabile ricerca delle fonti muoveva esattamente dalla presa d'atto che, tra le edizioni correnti, i testi ‘affidabili’ erano una minoranza. Vero è che il professore aveva iniziato le sue ricerche in un’epoca nella quale la filologia musicale era piuttosto acerba; in ogni caso, egli si è rivelato davvero un pioniere per quanto riguarda il lavoro di riedizione in ambito flautistico, pubblicando oltre un centinaio di edizioni moderne; e poiché la documentazione sulle fonti costituiva il suo criterio di indagine primario (sebbene queste siano di rado citate specificamente nei volumi), le sue riedizioni moderne non soltanto hanno arricchito il nostro repertorio di titoli interessanti, ma sono assolutamente coerenti dal punto di vista del rispetto testuale.

*Il principale obiettivo del **Dono Delius** era quello di invogliare l’ambiente scolastico e accademico a sviluppare la ricerca intorno al nostro strumento: sulla base di questo presupposto, sin dal suo atto di donazione del proprio archivio alla Biblioteca del Conservatorio “N. Paganini” (2013), **Nikolaus Delius** è stato coinvolto nella scelta degli argomenti delle nostre *Giornate di studio* annuali, e ha partecipato attivamente sinché ha potuto farlo, arrivando dalla Germania con un entusiasmo che faceva persino aumentare il nostro. È venuto purtroppo a mancare a Karlsruhe lo scorso mese di maggio, durante la fase di preparazione di questa *Giornata*. Mentre sento forte la difficoltà di proseguire senza la sua guida – intelligente, discreta, affettuosa – vorrei dedicare alla sua memoria la cura di questo volume di *Atti*.

L'argomento che si intendeva sviluppare nella Giornata di studi 2020, dunque, poneva all'osservazione svariate tipologie di testi appartenenti alle categorie di 'edizioni annotate' o 'commentate', edizioni 'correnti', edizioni 'performative', Urtext ecc. Al centro la domanda: come ci poniamo, oggi, rispetto alle indicazioni riportate in queste edizioni? Ma una seconda domanda sorgeva forse ancora prima della precedente: *perché* è stata avvertita la necessità di pubblicare edizioni musicali commentate?

Le risposte tengono conto di sfaccettature diverse, e – senza tentare semplificazioni – si può forse convenire su un assunto iniziale, che costituisce in qualche modo il *fil rouge* attraverso gli interventi: i suggerimenti relativi all'esecuzione rispecchiano il *gusto* di una certa epoca e l'*ambiente* circostante. Quanto alle motivazioni che stanno all'origine di queste edizioni, essenzialmente si può convenire sull'idea che esse costituiscano un 'supporto' all'esecuzione (soprattutto rispetto ad allievi o dilettanti).

Per analizzare in modo sistematico le questioni poste, sono stati portati vari esempi di edizioni commentate, essenzialmente riferite a J. S. Bach. Il percorso analitico va certo seguito nel dettaglio, ma volendo anticipare una considerazione che emerge come (parziale) conclusione, si può dire che l'adeguamento degli interpreti rispetto alle indicazioni contenute nelle edizioni annotate ha comportato la prosecuzione di una certa tradizione esecutiva nel solco già tracciato, mentre l'allontanamento dalle indicazioni ha favorito le premesse per l'avvio di un 'nuovo corso'. Relativamente al problema dell'opportunità o meno di fornire indicazioni esecutive, emergono linee di pensiero che sostengono la validità dell'operazione, e altre linee a sostegno dell'assenza di indicazioni.

I contributi che seguono naturalmente riflettono modi differenti di approcciare il tema, connesso in modo inevitabile con quello dell'esecuzione, e – per estensione – anche con quello della trascrizione. È dunque abbastanza fisiologico 'sconfinare' in ambiti per molti aspetti complementari: ma poiché all'origine dell'attività di ricerca incentrata sul **Dono Delius** vi è la precisa intenzione di rivolgersi agli allievi, è interessante anche mostrare loro l'interconnessione delle diverse problematiche attinenti al rapporto testo-esecuzione.

Lo spunto iniziale rispetto al tema dell'editoria per flauto era scaturito dal Seminario "Strumenti e metodi per un'edizione critica", tenuto al Conservatorio "N. Paganini" da **Mariateresa Dellaborra** nell'a.a. 2018-2019, nel quale era stata messa in luce l'importanza per gli studenti di prestare la massima attenzione ai testi di riferimento. Il lavoro laboratoriale, articolato a gruppi, aveva tenuto gli studenti impegnati da marzo a settembre, mentre l'obiettivo di giungere all'edizione critica del *Trio per due flauti e fagotto* di Saverio Mercadante aveva poi previsto, oltre all'accurata analisi della fonte manoscritta originale,



un attento raffronto con altre composizioni cameristiche mercadantiane – utili a penetrare nel *modus scribendi* dell’Autore. La preparazione aveva infine compreso la ‘validazione’ sugli strumenti, allo scopo di poter indicare nell’edizione suggerimenti per fraseggi ed articolazioni appropriate. Il contributo reso dagli studenti durante la Giornata di studi ha sintetizzato l’intera esperienza: ne viene qui omesso il resoconto, poiché esso è apparso, per mano della stessa Mariateresa Dellaborra, ne “*il Paganini*” 06, 2020. Il percorso semi-nariale e laboratoriale si è poi concluso con la pubblicazione del *Trio* per Suvini Zerboni. A causa delle restrizioni legate all’emergenza sanitaria non ha potuto avere luogo durante la Giornata di studi la prevista esecuzione dal vivo; tuttavia, del *Trio* è stata trasmessa online la registrazione, nell’interpretazione di tre studentesse del Conservatorio, e con la partecipazione in remoto del direttore editoriale (M° Alessandro Savasta).

In merito agli interventi di **Renata Cataldi, Nicola Lucarelli, Chiara Bertoglio, Maria Borghesi e Vasiliki Papadopoulou**, è sembrato conveniente riportarli in questi *Atti* nella lingua in cui sono stati concepiti: italiano per i primi due, inglese per il *panel* collettivo delle tre ultime studiose. Per rendere questo volume maggiormente fruibile, i testi in italiano sono preceduti da un breve *abstract* inglese, mentre il *panel* a tre nomi è preceduto da un breve *abstract* in italiano.

Unitamente a questi contributi, mi è parso utile riportare in questo piccolo volume l’elenco delle musiche appartenenti alla Sezione C del *Dono Delius*. Il ***Dono Delius***, ricevuto dal Conservatorio “N. Paganini” nel 2013, comprende un Database di circa 23.000 voci consultabile online (<https://www.conspaganini.it/categoria/fondo-delius>). Sono visualizzabili i contenuti della **sez. A** (Literatur, ossia Saggistica), della **sez. B** (Musica a stampa), e della **sez. C** (Copie di manoscritti ed edizioni musicali antiche); sono inoltre censite, e documentate attraverso una stringa di dati essenziali, migliaia di risorse musicali non materialmente presenti. Mentre però le sez. A e B (e anche la **sez. E**, discografia) sono ricercabili in Opac SBN, la **sez. C** è visualizzabile solamente nel sottoinsieme “*Spartiti e Partiture Dono Delius*” (nel quale sono elencate tutte le risorse musicali effettivamente presenti). Al momento della donazione non erano ancora state emanate le Regole italiane di catalogazione riferite alle riproduzioni, oggi normate in > Reicat > Parte I > Capitolo 6 > 6.0 > 6.0.4. Queste normative rendono espressamente catalogabili e fruibili anche fotocopie e microfilm (fatto salvo l’obbligo di ottenere il consenso dei possessori dei documenti originali per eventuali ripubblicazioni).

Nel succitato Database online “*Spartiti e Partiture Dono Delius*” (come nell’intera *Banca Dati Delius*) è possibile raffinare la ricerca per singoli campi (Autore, Titolo, Fonti, Organico, Incipit), mentre il presente elenco cartaceo non permette naturalmente tale inda-

gine; tuttavia è sembrato utile poter visualizzare l'intero elenco delle voci costituenti il **Dono Delius, sez. C.**, poiché rappresenta una parte estremamente interessante della donazione: si tratta infatti di centinaia di copie di manoscritti ed edizioni antiche che il Prof. Delius aveva raccolto nell'arco di tutta la vita. La possibilità di visualizzare in blocco i contenuti di questa sezione può costituire uno strumento di consultazione agile e immediato; inoltre, il suo inserimento in questo volume di Atti rende ‘materiale’ il desiderio di incentivare le ricerche all’interno del nostro repertorio – che è precisamente quanto ci proponiamo con le Giornate Internazionali di studi.

Consultando il catalogo cartaceo e disponendo di connessione internet, oltre ai dati Autore/Titolo/Organico sarà possibile accedere alla singola scheda, così come essa compare nella *Banca Dati Delius* (ossia integrata di indicazione delle fonti antiche e moderne, di eventuali osservazioni, e dell’*incipit* alfanumerico).



6th International Study Day

Interpreters and Scholars: Musical Flute Editions

Genoa, Conservatorio “N. Paganini” – October 24, 2020

Conference Proceedings

*In memory of Nikolaus Delius**

This volume consists of the Proceedings of the **6th International Study Day “Interpreters and Scholars: Musical Flute Editions”**. This conference has been a good opportunity for an in-depth analysis of a rather wide area. In one of our very first conversations, **Nikolaus Delius** told me that he felt the need to look critically at flute music scores, because too many were of poor quality. It is true that Delius had started his work well before musical philology came into its own. Delius was a true pioneer in flute editing: over one-hundred scores bear his name, always based on original sources (even though they are rarely quoted). Delius’ Editions have truly enriched our flute repertoire, and they are a model of fidelity to the original texts.

The 2020 International Study Day dealt with a wide gamut of musical texts: commented editions, annotated editions, revised editions, Urtext editions etc. The key issue was: what is today’s attitude towards these editions? Another upstream question is: why do we need annotated editions?

The answers to these questions have different facets. At the risk of over-simplification, there seems to be a *fil rouge* connecting all these short essays: editorial suggestions reveal the aesthetic taste and the creativity of a certain time and of a certain environment. The basic aim of editions is to help both music students and *amateurs*.

We have explored as an example J. S. Bach’s commented editions. It is best to go through this volume step by step: briefly, it is clear that whenever interpreters follow the indications suggested in the commented editions, they actually revive the tradition; on the other hand, whe-

* Encouraging students and scholars to develop flute research: that was *Dono Delius*’ first aim. Since his Donation Act to Conservatorio “N. Paganini”, in 2013, **Nikolaus Delius** was involved in every decision regarding our teaching and research programmes, as well as the topics of our *Study Days*. He came from Germany to Genoa full of extraordinary enthusiasm – as long as his health held out – as an active member of our meetings. Last May, just at the time we were arranging this *Study Day*, he passed away in Karlsruhe. I feel really orphan and sad without his supervision: still, his wide-open mind will be our model. To his loving memory this volume is dedicated.

never they distance themselves from such editions, they start a new course. In any case, some find it useful giving practical suggestions to performers, whereas others find it unnecessary. As from the following pages, the theme of the conference can be analysed from different angles, but one thing is clear: editing is intimately related to performing, and both are connected with transcription as well. It is therefore rather appropriate to trespass into areas that are somehow complementary: but since the primary aim of **Dono Delius** is to address students in the first place, it is also interesting to demonstrate to them that the relationship between text and execution is interconnected in a variety of ways.

The original stimulus to our Study Day had been in a way the Seminar “*Strumenti e metodi per un’edizione critica*” (How to produce a *Critical Edition*) – held in 2018-2019 at the Conservatorio Paganini (tutor: **Mariateresa Dellaborra**). The students’ attention was directed towards texts and sources; they were divided into groups, and they worked in sessions from March to September, in the aim to produce a critical edition of Saverio Mercadante’s *Trio for two flutes and bassoon*. They began with a very careful analysis of the manuscript; but they also focused on comparing the *Trio* with other chamber music by Mercadante, in order to get acquainted with his *modus scribendi*. Rehearsals were necessary to find out the best musical phrasing, and giving a final textual validation.

The whole experience was reported during the Study Day (and has been summerized in “*il Paganini*” 06, 2020). It was really gratifying for the students to seeing this critical edition of the *Trio* finally published with Suvini Zerboni. Unfortunately the pandemic emergency made it impossible to have a live-execution in the presence of the Editor (M° Alessandro Savasta). Nevertheless, the *Trio* was recorded and is now available on Youtube.

Papers by **Renata Cataldi** and **Nicola Lucarelli** have been conceived in Italian, while a collective panel in English is authored by **Chiara Bertoglio, Maria Borghesi** and **Vasiliki Papadopoulou**. We found it convenient to maintain the original languages, adding a short abstract in English for the Italian texts, and a short Italian abstract for the English panel.

In the last part of this volume you find the list of all the music contained in **Dono Delius**, section **C. Dono Delius** – which Conservatorio “N. Paganini” received in 2013 – contains a Database of no less than 23.000 items, available for consultation at <https://www.conspaganini.it/categoria/fondo-delius>. In this Database you find a list of contents of section **A (Literatur)**, section **B (Printed music)** and section **C (Copies of Manuscripts and Ancient Editions)**; thousands of musical resources are listed, which are *not physically part* of the donation, but appear quoted as for the essential data. Sections **A, B** and **E** (discography) are searchable in Opac SBN, while section **C** is only searchable in



the Database “*Spartiti e Partiture Dono Delius*”, containing the list of all musical resources physically available. (Reference legislation regarding music reproductions was unclear until the standards recently established in > Reicat > Parte I > Capitolo 6 > 6.0 > 6.0.4. Photocopies and microfilms are now accepted in *Regole Italiane di Catalogazione (Reicat)*, provided users obtain authorisation for new Editions).

In “*Spartiti e Partiture Dono Delius*” – as well as in the entire *Banca Dati Delius* – you may refine your search querying Author, Title, Sources, Scoring, *Incipit*; obviously, none of that is possible on a hard copy. Nevertheless, a complete Catalogue of section **C** may be quite useful, as this section represents a really significant part of the donation: copies of manuscripts and printed ancient editions which Prof. Delius had been collecting lifelong. So, it may be a good tool having in one block the complete list of this section; furthermore, its inclusion in this 2020 Conference Proceedings gives evidence that we are determined on enlarging our flute repertoire – precisely the aim of the International Study Days.

If an internet connection is available, not only you can access the basic data of musical resources (Author, Title, Scoring), but also you can enter each item, as it appears in the original *Banca Dati Delius* – including Sources (Fonti), General info (Osservazioni) and musical *Incipit*.

Edizioni di musiche per flauto di autori napoletani del Settecento: dalla ricerca all'esecuzione

Renata Cataldi

*In her paper Flute Editions of Eighteenth Century Neapolitan Musicians – from Research to Performance, **Renata Cataldi** offers us a very fascinating view upon this musical environment, to which she is deeply dedicating herself (as actually naturalized citizen of Naples). Many iconographical sources – in fact, many more than those we have included here – give witness to the extremely fertile Neapolitan field from the cultural point of view, while several musicians are rediscovered – mostly quite unknown – that have been writing for the flute. During the International Study Day, short excerpts from Cataldi's own CDs (some of them edited by Dynamic) gave demonstration of the very refined musical quality of many of these Neapolitan Sonatas and Concertos.*

Renata Cataldi decided to provide some flute and piano editions, instead of flute and orchestra scorings, in order to enlarge the possibilities of performing some of the Concertos. The inclusion of edition markings is another of the options connected with modern editions; a project is been realized with Ut Orpheus, for other issues of music edited by Cataldi. (M. L.)

Uno studio organico e complessivo sulla musica per flauto traverso a Napoli nel Settecento non è stato finora affrontato. La nostra conoscenza della musica napoletana per questo strumento si è limitata, fino a pochi anni fa, a pubblicazioni episodiche di alcune opere o a edizioni discografiche, slegate da ricerche e da studi, frutto di scelte editoriali in cui è di solito privilegiato il grande nome, sia per quanto riguarda gli autori delle musiche sia per i curatori. In questo tipo di edizioni, che si devono per lo più a flautisti di chiara fama, ben riconoscibili sono i tratti distintivi dell'espressività e il gusto dell'interprete, attraverso le numerose integrazioni di punteggiatura musicale e i segni di fraseggio; poco identificabili sono invece le caratteristiche della fonte e il testo musicale originario, pervaso da molteplici e tacite aggiunte. Al di là del loro valore storico o interesse artistico, pubblicazioni di questo tipo ci pongono diversi problemi legati all'interpretazione, e il loro uso ci appare oggi poco adeguato.

Da diversi anni mi occupo delle musiche per flauto di autori napoletani del Settecento. La mia indagine nasce dall'esigenza di offrire a studiosi e interpreti nuovi materiali di



studio, e di restituire opere in edizioni che possano essere utili sia alla ricerca sia all'esecuzione. Con la consapevolezza della mancanza di uno studio sistematico sull'argomento, cerco di dare un contributo alla conoscenza di questo repertorio, nel tentativo di colmarne, almeno in parte, le lacune editoriali.

Ho iniziato la mia prima indagine in questo ambito moltissimi anni fa seguendo la traccia delle musiche napoletane per flauto conservate presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli, per poi estendere la mia ricerca altrove, indagando su alcuni autori presenti con le loro composizioni in archivi non solo italiani ma anche europei, cercando poi di rintracciare su di essi delle notizie biografiche. Posso dire che non è stato facile lavorare su alcuni nomi sconosciuti ai dizionari principali. Diversi anni fa, inoltre, era meno agevole di oggi indagare sulle fonti, i repertori non erano così accessibili, né tantomeno presenti in *web*. Con i risultati che questa ricerca ha iniziato a dare, mi è stato possibile riscoprire musicisti e musiche pubblicandole o incidendole per la prima volta. Faccio riferimento innanzitutto alle pubblicazioni che curo per la casa editrice Ut Orpheus di Bologna, per la quale ho avviato un piano editoriale interamente dedicato alle musiche per flauto traverso di autori napoletani del Settecento¹, e poi ai miei due dischi per la casa discografica Dynamic di Genova per la quale ho inciso come solista al traversiere musiche in prima registrazione assoluta². Le edizioni e le registrazioni sono dedicate a composizioni del genere del concerto per flauto traverso, archi e basso continuo e anche a brani da camera e sonate per traverso solo e basso³.

Credo sia opportuno, prima di proseguire, chiarire il mio punto di vista, che è fondamentalmente quello dello strumentista che si interessa di repertori storici. Riguardo a ciò, ritengo che non si possa prescindere dalla ricerca, né da un metodo di indagine efficace, ma la finalità rimane la partitura e la musica, cioè riscoprire ed eseguire opere che abbiano possibilmente anche un valore e un contenuto musicale interessante.

Nelle pagine che seguono, poiché non sarà possibile esporre e sviluppare tutti gli aspetti della mia indagine, cercherò di fornire alcuni elementi essenziali e di dare spunti e suggestioni.

Il mito musicale di Napoli

Il Settecento fu un secolo straordinariamente produttivo e vitale per Napoli e la sua musica. È proprio in questa epoca che si consolida quel mito musicale di Napoli arrivato fino ai nostri giorni. Per tutto il secolo XVIII la città rimaneva nelle impressioni dei viaggiatori come patria di una musicalità innata, come una meta da tutti ambita e vagheggiata, era considerata la capitale del mondo musicale. Ne sono testimonianza le

moltissime cronache di viaggio di appassionati e di illustri scrittori, da George Berkeley a Charles de Brosses, da Lady Mary Wortley Montagu a Gabriel François Coyer, Goethe, Charles Burney e molti altri. Solo per fare un esempio, tra i tanti possibili, è sufficiente richiamare le parole che Rousseau scrisse nell'*Encyclopédie*, per esprimere quanto la città diventi in questo secolo una specie di luogo musicale ideale: «Corri, vola a Napoli ad ascoltare i capolavori di Leo, Durante, Jommelli, Pergolesi... è lì che risiede il genio»⁴. E ancora, come sintesi delle innumerevoli notizie e resoconti che possiamo trovare sulla Napoli del Settecento e il suo ambiente musicale, basta leggere la seguente descrizione di Ulisse Prota-Giurleo:

Chi rievoca Napoli nel Settecento vede una città felice, spensierata, vibrante d'inestinguibile riso; un'onda infinita di canti, di suoni la pervade, la domina; la sua voce, il suo unico linguaggio è la musica. Musica sacra nelle sue trecento chiese, musica gioconda ai Fiorentini, alla Pace, al Teatro Nuovo, musica seria al S. Bartolomeo, al S. Carlo e al Fondo, musica al Palazzo Reale e nelle Accademie, musica nelle case per 'festini', nozze, battesimi. Opere, Burlette, Intermezzi, Cantate, Arie, Duetti, Rondò, Serenate, Canzoni, musica e canti dovunque [...]⁵.

Oltre alle documentazioni letterarie, dell'ambiente musicale di Napoli nel Settecento abbiamo anche molteplici testimonianze iconografiche. Nei musei e in svariate collezioni private disseminate in Europa possiamo trovare dipinti che alludono al medesimo contesto descrittivo e che trasferiscono in immagini molte delle situazioni narrate dai viaggiatori del Settecento. Vediamo quanto l'idea costante, anche nei quadri dell'epoca, sia il voler rappresentare una città carica della vivacità dei suoi abitanti e intrisa di una connaturata musicalità. Sono ricorrenti paesaggi con il mare e il Vesuvio, feste con cibi e danze, strumenti musicali e gruppi di musici, colori e movimenti di vesti, canti e balli, scorci e frammenti di architettura classica. Le numerose *gouache* napoletane e dipinti a cui mi riferisco ritraggono quelle situazioni tipiche riconducibili ai ricordi del *Grand Tour* e ci restituiscono una visione della città così com'era nell'immaginario collettivo⁶.

L'organizzazione musicale

La musica a Napoli, andando oltre una concezione quasi leggendaria della città e dei suoi abitanti, era sempre stata una presenza costante, in tutte le epoche. E lo fu ancora di



più nel secolo dei Lumi, quando Napoli divenne non solo la capitale del melodramma, ma anche luogo di produzione e fruizione di ogni genere musicale. Le istituzioni musicali della città, i Conservatori da una parte e i teatri dall'altra, agivano in un rapporto di interscambio: i teatri attingevano personale musicale dalle scuole dove insegnavano i più insigni compositori teatrali napoletani dell'epoca. I quattro famosi conservatori, S. Onofrio a Capuana, S. Maria di Loreto, Pietà dei Turchini, S. Giuseppe dei Poveri di Gesù Cristo⁷, avevano acquistato ormai una rinomanza internazionale come luogo per la formazione di compositori, cantanti, strumentisti e come vivaio di straordinari talenti. Per quanto riguarda i teatri, al San Bartolomeo, il teatro di corte, poi sostituito dal San Carlo, si affiancarono per tutto il Settecento dei teatri minori, come il teatro dei Fiorentini, il teatro Nuovo sopra Toledo, il teatro della Pace.

Il sistema napoletano produsse un numero impressionante di musicisti di altissimo livello ricercati e apprezzati all'estero, da Parigi a San Pietroburgo, a Londra, che trasformarono di fatto il panorama musicale dell'epoca. La musica napoletana veniva richiesta e circolava in tutta Europa. Interessante è osservare che alla circolazione del repertorio musicale napoletano contribuì anche un fenomeno di emigrazione che portò i musicisti napoletani dappertutto in Europa. Nella città partenopea, infatti, nonostante le tante istituzioni musicali, a causa della grande concentrazione di talenti, anche i migliori allievi dei Conservatori avevano difficoltà a trovare un lavoro adeguato.

La musica strumentale

Quando si parla di musica napoletana ci si riferisce soprattutto al teatro d'opera e ai suoi protagonisti, e senz'altro il suo prestigio è legato a questa produzione. De Brosses e gli altri viaggiatori si riferiscono nei loro giudizi laudatori esclusivamente al teatro d'opera, non alla musica strumentale. E i geni citati da Rousseau erano universalmente conosciuti come compositori di opere. Riguardo alla musica strumentale l'attenzione e l'ammirazione dei viaggiatori va più alla produzione dell'Italia settentrionale. In realtà, anche se rispetto a quella operistica la produzione strumentale napoletana ha un valore decisamente minore, bisogna tener presente che quasi tutti i grandi compositori napoletani d'opera hanno composto anche musica strumentale. Occorre, inoltre, considerare l'ampia circolazione che in Europa ebbe la musica strumentale napoletana sia di autori celebri sia di compositori meno noti, forse in ragione di una crescente richiesta di musica di marchio partenopeo.

Già da qualche anno assistiamo alla riscoperta della musica strumentale napoletana.

Sembrerebbe ormai meno attuale quel pregiudizio secondo cui la musica strumentale sia una prerogativa di un'area centro-europea. Seppure in un quadro ancora non molto delineato, l'affollarsi di composizioni strumentali nei cataloghi dei più importanti compositori napoletani è il segno di un interesse per il repertorio strumentale non isolato e neppure episodico.

Il repertorio napoletano per flauto: i concerti e le sonate

Oltre al violino e al violoncello, ai quali la maggior parte degli studi sul repertorio strumentale sono dedicati, anche il flauto è oggi oggetto di attenzione e interesse da parte degli studiosi. La produzione napoletana per flauto nel corso del Settecento è molto ampia, forse anche più numerosa rispetto a quella per violino o per altri strumenti. Nell'ambito delle accademie private, presso i palazzi nobiliari, il flauto doveva essere evidentemente uno strumento alla moda.

Il repertorio napoletano per flauto copre un arco temporale molto ampio: si muove tra i ventiquattro “Concerti per flauto di diversi autori” del 1725, un’importante e nota fonte, probabilmente destinata al flauto dritto, ma la cui redazione coincide con il passaggio a Napoli di Quantz⁸, e arriva in un’epoca vicina al concerto per due flauti di Cimarosa del 1793, di cui a Napoli è conservato l’autografo. È estremamente ricco e comprende musiche di autori di prima sfera come Porpora, Jommelli, Vinci, Leo e poi Logroscino, Sellitto, Perez, e anche autori meno noti come Santangelo, Angrisani, Palella, Cecere, Rava e altri.

Molto rappresentato è soprattutto il repertorio per flauto traverso e orchestra che comprende numerosi concerti di svariati autori. È questa la parte di repertorio che suscita oggi un interesse maggiore per una riscoperta, alla quale contribuiscono anche i miei lavori editoriali e discografici⁹.

Per quanto riguarda le sonate, queste rispetto ai concerti sono molto meno numerose e meno frequenti, possono essere considerate delle rarità. Tuttavia la sonata per flauto traverso con l’accompagnamento del basso continuo, può contribuire a darci un’idea di come fosse davvero la vita musicale nella Napoli del Settecento, perché riguarda un repertorio che si faceva nelle case private e doveva essere quindi diffuso e praticato sia dagli amatori, sia dai virtuosi¹⁰.

Una prova immediata della fortuna del flauto a Napoli ci viene resa dai bellissimi quadri di Gaspare Traversi, uno dei più importanti pittori napoletani del Settecento¹¹. In



particolare *Lezione di musica* (Figura 3) fa parte di una serie di suoi dipinti dedicati alle diverse arti. In questo caso l'arte della Musica è raffigurata con strumenti tra i quali il flauto occupa un posto emblematico. Il flauto traverso è così simbolicamente chiamato a rappresentare l'idea stessa di musica, a dimostrazione dell'importanza che lo strumento doveva aver assunto nella cultura musicale napoletana del Settecento.

Le edizioni: i "concerti del Westmorland"

Al lavoro di ricerca e di incisione corrisponde, come dicevo, l'edizione di diverse musiche per flauto traverso di autori napoletani del Settecento¹². In particolare vorrei parlare, in conclusione, dei concerti per flauto traverso che sto curando per la casa editrice Ut Orpheus nella collana *Selected Flute Concertos by Neapolitan Masters of the 18th Century*. Per essi è stata scelta la veste della riduzione per tastiera delle parti orchestrali, con l'intento di agevolare la conoscenza e favorire la divulgazione di tale repertorio.

Il primo volume della serie¹³, è interamente dedicato e contiene, in prima edizione moderna, un gruppo di tre concerti di Gennaro Rava, interessante musicista napoletano della seconda metà del Settecento. Autore di alcuni balli presenti nell'importante trattato di Magri, Gennaro Rava, il cui nome è sconosciuto ai dizionari principali, è una figura ancora tutta da scoprire¹⁴. Strumentista e compositore si dedicò sia all'oboe sia al flauto. Sappiamo che insegnò oboe e flauto al conservatorio della Pietà dei Turchini fino al 1779, anno presumibile della sua morte. Fu anche oboista nell'orchestra del teatro San Carlo. Ha composto musica strumentale per diversi organici e vari strumenti tra cui il mandolino, tipico della tradizione napoletana. All'interno della sua produzione una parte cospicua è la musica per flauto¹⁵.

Nella pubblicazione troviamo il «*Concerto di flauto traverso, con violini e basso*» in do maggiore, il «*Concerto per flauto traverso, con violini, corni da caccia, e basso*», in sol maggiore, e il «*Concerto per flauto traverso, con violini, corni da caccia, e basso*», in re maggiore. Le tre composizioni attirano la nostra attenzione non solo per il contenuto musicale e lo stile della scrittura ma anche per il loro interesse storico. Davvero singolare è infatti la provenienza di questi concerti e la storia della loro fonte.

I concerti sono conservati in copie manoscritte e in parti separate nel Fondo Jimeno della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Madrid. Essi, e in generale i manoscritti musicali conservati in questo fondo, sono legati a un medesimo straordinario evento. Facevano parte infatti del carico di una nave inglese, trafugato come bottino di guerra durante



Fig. 1. Dipinti di Pietro Fabris (attivo a Napoli 1754-1792)

- A. Tarantella a Palazzo Donn'Anna sullo sfondo del Vesuvio (Museo e Certosa di San Martino-Napoli)
- B. La baia di Napoli vista da Posillipo (collezione privata).
- C. Contadini in festa sulla riva di Posillipo (collezione privata).
- D. Scena di vita popolare in una grotta a Mergellina, sullo sfondo la Riviera di Chiaia (collezione privata).





Figura 2. Disco CDS7819, Genova, Dynamic, 2018. Immagine di copertina: Angelica Kauffmann (1741-1807), *La tarantella a Posillipo* (collezione privata).



Figura 3. Gaspare Traversi (1723-1770), *Lezione di musica* (Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City)



Antonio Caputi

Sonata in Re maggiore
per Flauto e Basso Continuo

Sonata in D Major
for Flute and Continuo

a cura di / edited by
Renata Cataldi

realizzazione del Basso Continuo / Continuo realization
Enrico Balano

URTEXT
CSS 68



UT ORPHEUS

SONATA IN RE MAGGIORE

per Flauto e Basso Continuo / for Flute and Continuo.

ANTONIO CAPUTI

L'arpa e canarile



© Ut Orpheus 2010. Tutti i diritti riservati. Al di fuori dell'Unione Europea, i diritti sono riservati per il mercato europeo da Ut Orpheus Srl. Tutto il resto del mondo: Ut Orpheus Ltd. (Edimburgo, Regno Unito) - Oxford University Press (Midland, Massachusetts, USA). Gli accordi sono indicati con numeri romani.

Figura 4. Copertina e prima pagina della musica di ANTONIO CAPUTI (1720/30- dopo il 1800), *Sonata in re maggiore per flauto e basso continuo*, CSS 68, Bologna, Ut Orpheus, 2010

ANGRISANI

Divertimento
in D major

for 2 Flutes and Continuo

Edited by
Renata Cataldi

Continuo realization by
Enrico Balano

URTEXT
CSS 73



UT ORPHEUS

DIVERTIMENTO in D major

by 2 Flutes and Continuo

GIOVANNI ANGRISANI

Musica



© Ut Orpheus 2014. Tutti i diritti riservati. Al di fuori dell'Unione Europea, i diritti sono riservati per il mercato europeo da Ut Orpheus Srl. Tutto il resto del mondo: Ut Orpheus Ltd. (Edimburgo, Regno Unito) - Oxford University Press (Midland, Massachusetts, USA). Gli accordi sono indicati con numeri romani.

Figura 5. Copertina e prima pagina della musica di GIOVANNI ANGRISANI (secolo XVIII), *Divertimento in D major for 2 Flutes and Continuo*, CSS 73, Bologna, Ut Orpheus, 2014.

Selected Flute Concertos

by Neapolitan Masters of the 18th Century
 transcribed for Flute and Keyboard

Vol. 1

Gennaro Rava

Concerto in C Major

Concerto in G Major

Concerto in D Major

Edited by Renata Cataldi

Keyboard Reduction by Vito Mandina

HS 226

UT ORPHEUS



CONCERTO IN C MAJOR

for Flute and Keyboard

*Fermo (ff) Ritmo legato
 Keyboard Reduction by Vito Mandina.*

GENNARO RAVA (?-1779)

Allegro animato.

Tutti

Figura 6. Copertina e prima pagina di musica di Selected Flute Concertos by Neapolitan Masters of the 18th Century. Vol I: GENNARO RAVA (? -1779), Concerto in C Major, Concerto in G Major, Concerto in D Major, HS 226, Bologna, Ut Orpheus, 2016.



la guerra d'Indipendenza degli Stati Uniti. Il “Westmorland”, questo il nome della nave, era una fregata partita da Livorno alla volta di Londra nel 1779, fu intercettata durante la navigazione dalla flotta francese e condotta nel porto di Malaga. La nave trasportava i bagagli di giovani aristocratici inglesi che tornavano dal loro *tour* in Italia e riportavano in patria tra i tanti ricordi del viaggio molte opere d'arte, oggetti d'arredamento e libri. Tra questi ultimi figuravano dizionari, descrizioni di città, novelle, trattati di storia e di geografia, mappe di Roma e di Napoli e una gran quantità di libretti d'opera e di partiture musicali. Successivamente, cessate le ostilità il carico fu acquisito dal re di Spagna, Carlo III, che destinò le opere d'arte e i libri alla Reale Accademia delle Belle Arti di Madrid. Per molte delle opere trasportate dal Westmorland è stato possibile risalire ai nomi dei loro originari proprietari, gli aristocratici inglesi che le avevano comprate in Italia o ne avevano ordinato l'acquisto. Sulle copie manoscritte dei concerti per flauto di Rava compare il nome di un certo Mr. Peterson¹⁶.

Le vicende del Westmorland e delle ricchezze artistiche e musicali che trasportava ci fanno viaggiare anche idealmente da Napoli all'Europa, ci fanno incontrare nobili dilettanti di musica virtuosi e compositori, ci conducono nel mondo del *Grand Tour* rimandandoci ad aspetti più generali della vita musicale del secolo.

Le musiche di Rava, come pure quelle di altri autori napoletani dell'epoca, guardando alla loro scrittura chiara, piacevole e ben caratterizzata, rientrano in un ideale di bellezza settecentesco condiviso e comunemente apprezzato. La loro circolazione è testimonianza ulteriore della fortuna di una cifra stilistica, quella napoletana, che incontrò consensi e favori in tutta Europa.

Note

¹ Colgo l'occasione per ringraziare l'editore e amico Roberto De Caro che ha sostenuto il mio progetto insieme ad Andrea Schiavina e ad Antonello Lombardi della casa Editrice Ut Orpheus di Bologna.

² Ringrazio molto Danilo Prefumo, direttore artistico della casa discografica Dynamic di Genova, per aver incoraggiato e curato la produzione di questi miei dischi.

³ CARLO CECERE, *Concerto per due flauti e basso*, a cura di Renata Cataldi, Perugia, Edizioni Anteo, 2007 («Collectio urbis»); GENNARO RAVA, *Sonata per flauto e basso*, a cura di Renata Cataldi, Perugia, Edizioni Anteo, 2007 («Collectio urbis»); ANTONIO CAPUTI, *Sonata in re maggiore per flauto e basso continuo*, a cura di Renata Cataldi, realizzazione del basso continuo di Enrico Baiano, Bologna, Ut Orpheus, 2010 («Canzone suite sonata», 68); GIOVANNI ANGRISANI, *Divertimento in re maggiore per 2 flauti e basso continuo*, a cura di

Renata Cataldi, realizzazione del basso continuo di Enrico Baiano, Bologna, Ut Orpheus, 2014 («Canzone suite sonata», 73). Ho inciso poi nel 2013 per la casa discografica Dynamic con strumenti antichi cinque concerti per traversiere di altrettanti autori napoletani (Perez, Logroscino, Sellitto, Santangelo, Palella), gli ultimi tre in prima esecuzione e registrazione moderna. Cfr. *“Si suona, a Napoli!”*. *18th Century Neapolitan Flute Concertos*, Genova, Dynamic, 2013. È del 2016 il primo volume di una serie dedicata ai concerti per flauto traverso, archi e basso continuo: *Selected Flute Concertos by Neapolitan Masters of the 18th Century, transcribed for Flute and Keyboard*. Vol. 1: Gennaro Rava, *Concerti in C, G, D*, a cura di Renata Cataldi, Bologna, Ut Orpheus, 2016 (HS 226). Di più recente uscita è, infine, sempre per la Dynamic, il disco di sonate inedite per flauto traverso e basso continuo: *18th-Century Neapolitan Flute Sonatas*, Renata Cataldi, traversiere, Partenope Stravagante, Genova, Dynamic, 2018 (CDS 7819), prima registrazione mondiale.

⁴ Cfr. voce *Génie* in JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, pp. 230-231.

⁵ Cfr. ULLISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in FELICE DE FILIPPIS – ULLISSE PROTA-GIURLEO, *Il teatro di Corte del Palazzo reale di Napoli*, Napoli, 1952, pp. 19-158: 84.

⁶ Si vedano in particolare i dipinti di Pietro Fabris (attivo a Napoli 1756-1792) riportati alla Figura 1.

⁷ Per la storia dei Conservatori sono ancora fondamentali i lavori di SALVATORE DI GIACOMO, *Il Conservatorio di Sant’Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini*, Milano, Sandron, 1924 e *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, Milano, Sandron, 1928, e di FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli, Morano, 1880-1882. Per il Conservatorio di S. Maria di Loreto si veda anche MICHAEL F. ROBINSON, *The Governors’ Minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto, Naples*, «R.M.A. Research Chronicle», X, 1972, pp. 1-97.

⁸ Proprio nel 1725, nello stesso anno di redazione del manoscritto, è documentata la presenza a Napoli del giovane Quantz, di quello che diventerà il più importante flautista di tutto il Settecento. Nell’autobiografia allegata alla lettera inviata il 26 giugno 1762 a Padre Martini, Quantz scrive: «Nell’anno 1725 andai a Napoli, vi sentii le opere, salii sul Vesuvio, e feci conoscenza col Signor Alessandro Scarlatti, primo maestro di cappella, dal quale, benché non era troppo grande amico dei sonatori di fiato, fui però ricevuto amichevolmente assai, e anzi regalato di due sonate da flauto traverso composte da lui espressamente per me». La lettera è riportata in LUIGI LUPO, *Il Saggio di Antonio Lorenzoni alla luce del carteggio tra Johann Joachim Quantz e Padre Giovanni Battista Martini*, in *Il flauto in Italia*, a cura di Claudio Paradiso, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, pp. 103-118: p. 112.

⁹ Si veda la nota 3.

¹⁰ Per la ricerca e la riscoperta di sonate napoletane inedite, si faccia riferimento al disco *18th-Century Neapolitan Flute Sonatas* cit. Vedi Figura 2. L’immagine di copertina del cd riporta il dipinto di Angelica Kauffmann (1741-1807), *La tarantella a Posillipo* (collezione privata).

¹¹ Le opere di Gaspare Traversi (1723-1770) sono state presentate a Napoli nella mostra “Gaspare Traversi. Napoletani del ‘700 tra miseria e nobiltà”, Castel Sant’Elmo, 13 dicembre 2003-14 marzo 2004. Nel quadro *Lezione di musica* la partitura raffigurata sul clavicembalo è stata identificata in una cantata di Nicola Porpora, la figura in primo piano sulla destra potrebbe essere quella del compositore, mentre si ritiene che il flauto traverso a sinistra sia la firma figurata del pittore. Si veda Blake Howe, *Lecherous Men, a Mute Soprano, and Porpora in Gaspare Traversi’s Music Lesson*, “Feminist Theory & Music 10, UNC Greensboro (30 May 2009)”, <<https://www.lsu.edu/faculty/bhowe/blake/howe---traversi--.pdf>>. La *Lezione di musica* è conservata al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City. Nella collezione del Banco di Napoli è conservato un altro dipinto di Traversi, *Il Concerto*, in cui è pure raffigurato un suonatore di flauto traverso.



¹² Alle Figure 4 e 5 riporto le copertine e la prima pagina di musica della *Sonata* di Caputi cit. e del *Divertimento* di Angrisani cit., edizioni Ut Orpheus.

¹³ Riporto a Figura 6 la copertina e la prima pagina di musica.

¹⁴ GENNARO MAGRI, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779, in *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, a cura di Carmela Lombardi, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2001.

¹⁵ Per i riferimenti bibliografici si veda la prefazione all'edizione dei concerti di Rava nel volume *Selected Flute Concertos...* cit.

¹⁶ Per le notizie relative alle fonti e al Westmorland cfr. *Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*, Madrid, a cura di Ismael Fernández de la Cuesta, Biblioteca Real Academia de bellas Artes de San Fernando, 2004.

La Sonata in mi minore BWV 1034 di J.S. Bach: le edizioni e il ruolo dell’interprete. Un’analisi da Rampal a Hantaï

Nicola Lucarelli

*In his short essay J. S. Bach’s E minor Sonata BWV 1034: Editions and Player’s role. An Analysis from Rampal to Hantaï, **Nicola Lucarelli** concentrates himself on this single piece of music – as a sort of paradigm of both edition and interpretation. The Author moves from a historical fact: Bach’s rediscovery is contemporaneous with Böhm’s organologic revolution; but Bach’s flute was very different compared to Böhm’s one, and this may be one of the reasons for the rather poor widespread of Bach’s flute music. Actually, in the mid-19th century, the wellknown Editor Peters continues to release Bach’s Flute Sonatas as for flute or violin – to ensure major profits. In 1927 New Grove, there is still no mention of Bach’s Flute Sonatas. Only the issue of the monumental Bach-Gesellschaft actually gave a start to Bach’s flute repertoire.*

Connecting the editorial aspect with performance, Lucarelli comments some fragments from Rampal’s performances of the E minor Sonata, pointing out many differences in Rampal’s own recordings: the progress of philological care actually gets as a result several musical changings. Expanding the view, and considering other performers (such as Kuijken, Lukas-Graf, Pahud and Hantaï), Lucarelli points out the relationship between the progress in editing, and the stylistic evolution. (M. L.)

Le Sonate di Johann Sebastian Bach, che oggi sono forse le composizioni più famose del repertorio barocco eseguito dal flauto traverso, non sono state sempre così al centro dell’attenzione per gli interpreti dello strumento. In effetti esse avevano avuto una certa diffusione quando il compositore era in vita, grazie anche al sostegno del figlio Carl Philipp Emanuel, che lavorava alla corte del re Federico II di Prussia – fra l’altro appassionato flautista – ma, a differenza di altre sue opere strumentali importanti, non avevano mai visto una realizzazione a stampa per tutto il Settecento. Ciò le aveva poste in un oblio immerso, da cui vennero risvegliate grazie alla pubblicazione della Bach Gesellschaft Ausgabe (BGA) che avvenne fra il 1851 e il 1899 in 46 volumi. Le sei sonate videro la luce in due volumi diversi: il primo riportava le Sonate *BWV 1030-1032* con cembalo obbligato, il secondo le Sonate con basso continuo *BWV 1033-1035*.



Sempre verso la metà dell'Ottocento la casa editrice Peters decise di stampare queste Sonate in una edizione destinata all'esecuzione, con la parte del basso continuo realizzata e adatta alla sua esecuzione sul pianoforte. Tale edizione fu utilizzata, negli anni Sessanta dell'Ottocento, nella classe di Moritz Fürstenau al Conservatorio di Dresda. La produzione bachiana per flauto era nota soprattutto per la *Suite in si minore BWV 1067*, brano entrato pienamente in repertorio, e in parte anche per il *Concerto Brandeburghese n° 5*, ma i responsabili della casa editrice reputarono forse il pubblico flautistico insufficiente perché la pubblicazione fosse remunerativa, e nelle edizioni Peters curate da Ferdinand David e Friedrich Hermann furono associate anche le Sonate *BWV 1014-1019* per violino, mantenendo anche la stessa opzione *violino* sulle sonate per flauto.

Verso la fine del secolo anche in Francia cominciò a manifestarsi un notevole interesse per le Sonate di Bach, specialmente ad opera di Claude-Paul Taffanel, che divenne docente della classe di flauto del Conservatorio di Parigi nel 1893 e inserì nei suoi programmi di studio le Sonate del grande di Eisenach. Promosse anche la pubblicazione presso l'editore Durand di Parigi delle sei Sonate, che venne curata e portata a compimento dal suo ex allievo e poi collega Louis Fleury nel 1925. Quasi contemporaneamente la Peters pubblicava una nuova edizione delle Sonate, stavolta solo quelle per flauto, a cura di Wilhelm Barge. Mentre però a Parigi era stato adottato fin dal 1860 il nuovo flauto Boehm, Barge suonava ancora un flauto a chiavi Meyer. Ma il successo dell'opera bachiana era ancora di là da venire se il *New Grove*, nell'edizione del 1927, non citava Bach fra i maggiori compositori per flauto – e ciò nonostante la *Suite BWV 1067* fosse ampiamente famosa.

Nel 1936 la Peters pubblicò una nuova edizione a cura di Maximilian Schwedler, Gustav Scheck e Andreas Moser. Schwedler suonava un *Reformflöte*, quindi ancora non un flauto sistema Boehm, e curiosamente veniva ancora una volta inserita la parte alternativa per violino. In quello stesso anno uscì sempre da Peters la prima edizione sedicente “Urtext” a cura di Kurt Soldan, influenzata dalle più recenti acquisizioni della musicologia tedesca, edizione che è stata ampiamente utilizzata per tutto il XX secolo¹.

A partire dal 1954 il *J.S. Bach Institut* di Göttingen e il *Bach-Archiv* di Lipsia hanno iniziato per Bärenreiter la pubblicazione della *Bach Ausgabe sämtlicher Werke*, nota come *Neue Bach-Ausgabe (NBA)* che ha inciso profondamente anche sulla struttura delle Sonate, addirittura relegandone una (quella in *mi bemolle maggiore BWV 1031*) tra le Sonate sicuramente non autentiche (è attribuita a Carl Philipp Emanuel Bach) e un'altra fra le dubbie (in *do maggiore BWV 1033*). Questa comunque rimane l'edizione di riferimento da un punto di vista del testo critico².

Recentemente sono state pubblicate diverse edizioni in ambito americano, francese e

anche tedesco, caratterizzate da interventi più o meno intensi dei revisori (in genere famosi solisti) riguardanti le dinamiche e l'articolazione.

Quanto vorrei evidenziare con questo contributo è però l'importanza della rete, che permette uno scambio di conoscenze in tempo reale, offrendo al pubblico di amatori, studenti, ma anche professionisti, la possibilità di venire a contatto con le edizioni musicali più varie, e le esecuzioni registrate in studio o dal vivo dei più grandi interpreti. Questo può essere sintetizzato nei due siti più visitati:Youtube e IMSLP.

Certo ce ne sono molti altri, ma questi sono sicuramente i più seguiti e ricchi di materiale. Ora, partendo da una delle più classiche sonate bachiane, quella in *mi minore BWV 1034* (mi sono dovuto limitare a un solo esempio per motivi di opportunità), vediamo in pratica che cosa si può reperire e quale tipo di itinerario si può seguire per un viaggio nelle edizioni e nell'interpretazione.

Ci rechiamo nel sito di J.S. Bach in IMSLP e vediamo la pagina dedicata alla *Sonata in mi minore BWV 1034*. Qui troviamo due copie manoscritte, una più antica e un'altra un po' più recente, visibili digitalmente e conservate nella Biblioteca Nazionale di Berlino; troviamo poi l'edizione della BGA del 1894, quella della NBA del 1963 e la parte staccata sempre della NBA (1966). Direi che ce n'è per tutti i gusti: chi non si fida dei revisori può guardarsi il manoscritto o i due manoscritti, mentre chi vuole consultare l'edizione critica più recente ha quella della NBA. Se si vuole avere una edizione con le dinamiche o i suggerimenti per l'articolazione ci si dovrebbe rivolgere ad una edizione dei più noti solisti contemporanei, magari seguendo il proprio interprete preferito.

Ma la ricerca di una interpretazione propria si potrebbe tranquillamente ispirare all'ascolto delle incisioni dei più grandi solisti, e potrebbe magari soffermarsi su quell'interprete o su quella scuola che più potrebbe sembrare interessante. Questo è il percorso che faremo principalmente su Youtube.

Il viaggio nell'interpretazione bachiana sarà limitato a un certo numero di esempi e principalmente a una scuola interpretativa, quella francese. Ciò non vuol dire che non siano possibili percorsi in internet focalizzati su altre scuole interpretative, ma questa scelta è dettata dai gusti personali dello scrivente.

La parabola interpretativa inizia con Jean-Pierre Rampal e prosegue con Peter-Lukas Graf per concludersi con Emmanuel Pahud (questi ultimi due sono svizzeri di nascita ma francesi di formazione), per poi fare una diversione con Barthold Kuijken e Marc Hantaï, il primo esponente di spicco della prassi con strumenti originali e il secondo, suo allievo, parigino di nascita e per formazione sullo strumento moderno. Ho voluto fare questa diversione nel campo dell'interpretazione con strumenti originali, perché oggi per il giovane



interprete – ma anche per quello più avanti con gli anni – è impossibile non confrontarsi con la riscoperta della prassi barocca portata avanti da questi interpreti e quanto meno adeguarsi ad alcuni stilemi interpretativi oramai universalmente acquisiti. Vedremo quanto il progresso nella reintroduzione delle prassi filologiche (o presunte tali) abbia influito anche negli interpreti che pure eseguono le Sonate con il flauto moderno e che sono presenti in questa lista.

Jean-Pierre Rampal è stato sicuramente uno dei flautisti di riferimento del XX secolo; nato a Marsiglia nel 1922, morirà a Parigi proprio alla fine del secolo, nel 2000. Dapprima studente, in seguito docente del Conservatorio di Parigi, ha segnato con la sua opera didattica e le sue incisioni intere generazioni di flautisti e credo che ancora oggi sia uno degli interpreti più ascoltati.

Ha inciso le Sonate di Bach diverse volte, la prima addirittura nel 1948, accompagnato in questa edizione dal violoncellista Jean Huchot e al clavicembalo da Robert Veyron-Lacroix, con cui avrà un sodalizio artistico lungo anni ed anni. Questa prima incisione – ascoltabile in streaming dal sito Gallica della BNF

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k127347j/f1.media>

e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1273465/f1.media> –

è un'incisione su disco 78 giri e su quattro facciate³.

Si può sentire il classico suono di Rampal, che segue sempre la linea melodica cercando di mettere in evidenza la bellezza della frase; certo l'emissione non è sempre misurata, spesso usa un volume consono al flauto moderno, ma c'è comunque una ricerca di espressività che si esplica anche in una buona gamma dinamica, che presenta molti *pianissimo*. Come nello stile di Rampal non vi è mai puro sfoggio di sonorità fine a sé stessa o una esagerazione nel volume dell'emissione. L'uso del vibrato è conforme all'interpretazione dell'epoca, ma direi che manca una enfatizzazione romantica del brano. Le note basse vengono calcate e anche accompagnate col vibrato, probabilmente per riprendere la sonorità del traversiere, ma anche forse per una tradizione di scuola.

Il secondo tempo non è eccessivamente veloce (sembra più una danza e ha frequenti cadenze che ne rallentano il tempo), ed è molto bello il terzo movimento, dove Veyron-Lacroix introduce delle variazioni che sembrano un po' leziose, ma che forse rientravano nell'idea che si aveva a quel tempo del barocco. Il quarto movimento è veramente molto veloce anche per i moderni standard di esecuzione barocca e naturalmente il suono si libera un po' del vibrato a causa della velocità.

Rampal ha inciso più volte le Sonate anche fra gli anni '50 e '70 – fra l'altro anche con uno specialista del barocco come Jordi Savall – ma vorrei richiamare l'attenzione sull'ultima

delle sue incisioni, quella realizzata con Trevor Pinnock nel 1985. L'incontro fra uno dei più famosi flautisti con uno dei giovani specialisti dell'interpretazione filologica – che fra l'altro ritroveremo anche al fianco di Emmanuel Pahud – dà dei frutti diversi per entrambi: è un incontro importante per i due interpreti. Si può ascoltare su Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=MJIBXr2-PSE⁴](https://www.youtube.com/watch?v=MJIBXr2-PSE).

L'interpretazione di Rampal rimane sulla traccia della sua prima lettura, sempre tesa a mettere in evidenza la bellezza della melodia; il suono però rimane più su un volume medio, senza mai sparare suoni troppo sul forte; le dinamiche sono più sfumate anche se presenti e molto espressive. L'emissione più misurata porta anche ad un uso meno invasivo del vibrato, correlato probabilmente a un volume non spinto e anche le note più basse sono lasciate scorrere in maniera naturale, con sonorità, ma senza forzare. Tutto ciò forse risente di una nuova coscienza che si era affermata in quegli anni rispetto all'interpretazione barocca. Il secondo movimento ha sempre quell'aspetto di danza non eccessivamente veloce e l'ultimo non è così rapido come nella prima incisione e lascia spazio anche ad espressività ignote alla registrazione del 1948. Rampal dimostra ancora di essere un grande interprete che si sa adattare ai nuovi gusti ed anzi sa interpretarli nella maniera a lui più congeniale e comunque di alto valore artistico.

Il secondo interprete che analizziamo è Peter-Lukas Graf, nato a Zurigo nel 1929, ancora vivente e attivo sulla scena musicale se non altro come insegnante. Di scuola francese come formazione, ha studiato con André Jaunet e successivamente al Conservatorio di Parigi con Marcel Moyse. Ha inciso l'integrale delle Sonate di Bach almeno in tre edizioni, la seconda curiosamente con un fagotto in sostituzione del violoncello – prassi giustificata dalla ricerca storica, ma sicuramente inusuale. Qui vogliamo prendere in considerazione la sua terza incisione, che risale al 2006 ed ha una particolarità importante: non c'è più il clavicembalo ad accompagnare il flauto, ma il suo successore moderno, il pianoforte. Vi è un altro aspetto interessante: la pianista è sua figlia Aglaia, all'epoca ventenne, che accompagna sempre in una maniera pulita e senza sbavature romantiche.

Questi i link dei quattro movimenti:

<https://www.youtube.com/watch?v=T-sp9EWgSR0>,
<https://www.youtube.com/watch?v=AFb4Dxtfn6k>,
<https://www.youtube.com/watch?v=7q3nRk4cYRE>,
[https://www.youtube.com/watch?v=_1QQbsArrUg⁵](https://www.youtube.com/watch?v=_1QQbsArrUg).

Il flautista svizzero, 77enne, suona con la giovane figlia e, come lui stesso scrive nelle note, non si pone un problema di filologia, evitando l'uso di strumenti antichi o presunti tali, ma cerca di realizzare, o meglio, di attualizzare Bach su strumenti moderni. Quello



che ne esce non è però una interpretazione romantica di Bach, ma in genere una esecuzione pulita, quasi astratta direi, che contrariamente alla dichiarazione precedente tiene invece in considerazione i progressi interpretativi derivanti dall'uso degli strumenti originali.

Graf praticamente non usa il vibrato nella maniera tradizionale, ma piuttosto usa un rafforzamento della sonorità che non passa necessariamente attraverso il vibrato, quanto piuttosto su un maggiore appoggio diaframmatico. Talvolta il vibrato che viene usato è quello fatto utilizzando il movimento rapido del dito, descritto ampiamente da Quantz, che il flautista svizzero introduce nella nota finale del III movimento con un effetto sconvolgente. Le frasi vengono arricchite di abbellimenti estemporanei e di brevi variazioni, ignote alla misura di Rampal, ma non distanti dal gusto ad esempio del suo connazionale Aurèle Nicolet, anche lui di scuola franco-svizzera e formatosi lui pure al Conservatorio di Parigi. Il pianoforte non è mai invadente e non cerca di imitare il clavicembalo, ma segue una sua linea esecutiva, mai debordante e mai romanticheggiante. Fra i due si crea un dialogo molto felice, indice anche del rapporto familiare fra i due esecutori. Il volume del flauto è un po' più forte di quello di Rampal e molte *nuances* del musicista marsigliese si perdono, ma nel complesso l'esecuzione è pulita e scorrevole. Il secondo movimento è più veloce e non ha più quel movimento di danza, ma è un vero e proprio *Allegro*. Il terzo movimento è quello che più risente della prassi barocca e Graf, pur utilizzando lo strumento moderno, introduce spesso delle *messe di voce*, ignote al mondo di Rampal, ma forse anche a quello dei suoi colleghi svizzeri, che danno al pezzo un ché di antico per la prassi e nello stesso momento di moderno per la scelta dell'interprete. È sicuramente il movimento più intenso e direi più bello dell'intera incisione ed è quello più stilisticamente curato. La sonata si conclude con un IV movimento veloce, ma non esageratamente, in cui il flautista può non solo far sfoggio di tecnica, ma ha anche agio di estrinsecare la sua espressività.

Emmanuel Pahud (Ginevra 1970) svizzero di nascita, ma anche lui francese di formazione, ha studiato al Conservatorio di Parigi conseguendo il Premier Prix nel 1990 e ha poi approfondito la sua formazione con Aurèle Nicolet. Notevole la sua attività orchestrale specialmente con i Berliner Philharmoniker, affiancata anche ad un'ampia attività solistica. Questa incisione delle Sonate di Bach (finora l'unica) risale al 2008 e vede come suo partner al clavicembalo Trevor Pinnock, il quale, nel periodo passato fra l'incisione con Rampal del 1985 e questa con Pahud, era diventato uno dei più importanti esponenti della prassi filologica.

La Sonata può essere ascoltata ai seguenti link:

<https://www.youtube.com/watch?v=DM9xZSctU18>,
<https://www.youtube.com/watch?v=cmW8TWPyRyQ>⁶.

Ciò che appare subito in evidenza in questa incisione è la sonorità ricercata da Pahud, una sonorità delicata, quasi priva di vibrato, intima, che solo a tratti fa affiorare il Pahud che tutti conoscono per il suo suono preciso, svettante e a tratti istrionico. Questo aspetto dell'incisione ha innescato molte critiche da parte dei suoi fedeli *fans*, che si sono sentiti un po' delusi da questa interpretazione, apparsa un po' sottotono rispetto al musicista che conoscono.

Devo dire che questa sonorità sempre misurata e con un parco uso del vibrato rappresenta una prova di valore per un musicista nella sua piena maturità, il quale comprende che non sempre è appagante per sé stessi l'istrionismo e il virtuosismo, ma si può anche raggiungere un risultato artistico rilevante con uno scavo interiore della sonorità e dell'interpretazione. Certamente questa interpretazione risente del periodo storico in cui è stata realizzata e indubbiamente sarebbe stato difficile, in un momento in cui l'interpretazione filologica trova sempre più adepti e grandi interpreti con gli strumenti originali, ri-proporre una lettura tradizionale – abbiamo visto come lo stesso Rampal, pur agli albori del fenomeno, ne sia stato condizionato – e quindi questa incisione riveste una grandissima importanza per chi comunque sceglie di non affrontare il repertorio bachiano sul traversiere, rimanendo saldamente sul flauto moderno, in quanto fa intravedere una strada, una chiave interpretativa, certamente personalizzabile, per fare questo nella maniera migliore o *politically correct*.

La sua interpretazione ci fa vedere anche quanto Bach può ancora parlare a un interprete moderno, che usa uno strumento certamente perfezionato, ma lontanissimo tecnicamente da quello per cui i brani erano stati concepiti. È un po' come suonare Bach al pianoforte: non è filologico, ma nemmeno sbagliato, come hanno dimostrato grandissimi interpreti del passato, e ancora oggi molti interpreti eccellono proprio in questo repertorio. Probabilmente sul flauto o sul violino gli esecutori non si sono mai posti il problema come fra il clavicembalo e il pianoforte, perché comunque lo strumento si presentava come una normale evoluzione storica e tecnica di quello precedente, ma con il progredire degli studi filologici, con la costruzione di esemplari sempre più corrispondenti alle caratteristiche originali dei vecchi strumenti, si sono potute apprezzare anche le differenze tecniche e tecnologiche. Certamente lo iato non è così profondo come sulle tastiere, in cui il vecchio strumento è a corda pizzicata e l'altro a corda percossa, quindi con una modalità di produzione del suono totalmente diversa, ma anche fra traversiere e flauto moderno le differenze non sono minime.



Come dicevo prima, Pahud – fra l’altro il più giovane anagraficamente dei flautisti qui discussi – affronta la prova in maniera egregia, facendo capire ai giovani interpreti che tutto quello che si è appreso sulla tecnica, sul volume del suono, sul magnetismo dell’interprete, qui deve essere messo tra parentesi per fare uscir fuori il compositore, riscoprire il suo linguaggio e la sua eredità sullo strumento moderno, mettendosi quasi in secondo piano appunto per mostrarci Bach nella sua essenza. I tempi veloci non sono mai portati a velocità estreme, ma sono più che accettabili per esternare sia la bravura dell’interprete, sia la chiarezza delle frasi musicali. I movimenti più lenti lasciano spazi a inedite espressività anche se la dinamica, pur essendo molto sfumata, non trova mai la sonorità esasperata di molti esecutori odierni. L’uso degli abbellimenti estemporanei è parco, cosa notevole considerando che il nostro si è formato alla scuola di Nicolet, che nelle sue incisioni bachiane ne suggeriva un numero ben più cospicuo. Non so se sia stata anche la vicinanza e la collaborazione con uno specialista del calibro di Trevor Pinnock, il quale magari gli avrà fatto presente che nelle sonorità barocche non occorreva strafare, ma veramente l’incisione è un esempio di pulizia e intelligenza interpretativa, un utile modello per chi si appresta all’esecuzione bachiana sullo strumento moderno.

Barthold Kuijken è nato nel 1949 a Bilbeek, vicino a Bruxelles, e dopo aver studiato nei Conservatori di Bruges, L’Aia e Bruxelles si è dedicato alla riscoperta del repertorio barocco e classico su strumenti originali (o copie di essi). Insieme con i fratelli Wieland e Sigiswald, e coadiuvati dal clavicembalista Gustav Leonhardt, ha dato un contributo fondamentale alla riscoperta filologica del repertorio barocco, costituendo di fatto quella scuola fiamminga che tanto ha inciso nel campo dell’interpretazione su strumenti originali. È docente di flauto traversiere al Conservatorio di Bruxelles ed ha ottenuto nel 2007 un dottorato in musica, il primo rilasciato da una Università del Belgio, con la tesi intitolata *The Notation is not the Music – Reflections on more than 40 years’ intensive practice of Early Music*⁷.

Kuijken ha avuto tra i suoi allievi a Bruxelles praticamente tutti i maggiori solisti di traversiere ed è ancora oggi considerato il *guru* dell’interpretazione flautistica barocca. Pur avendo suonato moltissimo Bach nella sua carriera, anche con i suoi fratelli, solo nel 2003 ha inciso l’integrale delle Sonate del compositore tedesco accompagnato da Ewald De-meyere⁸.

I quattro movimenti della *Sonata in mi minore* si possono ascoltare a questi link :
<https://www.youtube.com/watch?v=85UbTc6fSF4>,
<https://www.youtube.com/watch?v=dwnhmJPlQc>,
<https://www.youtube.com/watch?v=xT319dsbarg>,
<https://www.youtube.com/watch?v=I60jbZtx7cU>.

L'esecuzione è quella canonica degli esecutori su strumenti originali, e Kuijken ha una emissione molto bella e una buona uniformità di suono – anche se nei sopraccutti i suoni sono molto più schiariti, ma questa è una caratteristica tecnica del traversiere – assenza di vibrato e stacco di tempi né troppo lenti, né troppo veloci, purtroppo tipici della attuale filologia barocca. Le dinamiche sono molto limitate, in genere ci si tiene sempre su un *mezzoforte* e talvolta in una sonorità leggermente più flebile, ma mai viene toccato il *forte* o il *pianissimo*. L'espressività si ottiene lavorando molto sull'articolazione, anche se il tempo viene mantenuto quasi metronomicamente costante senza scarti cadenzali. L'uso degli abbellimenti è costante anche se quasi mai eccessivo o fuori posto.

È un'interpretazione che ricalca la via fiammingo-tedesca della filologia barocca, la quale ha avuto una sua predominanza storica direi fino a tutti gli anni '90 del secolo scorso, quando hanno cominciato ad apparire solisti inglesi, americani, italiani e francesi, i quali – pur non mettendo in discussione questa importante scuola – hanno cominciato a proporre interpretazioni meno "freddo" e nuove sonorità per gli strumenti. Questo anche perché gli esecutori fiamminghi si erano appoggiati moltissimo a strumenti di costruzione tedesco-fiamminga: Kuijken per molto tempo ha suonato un G.A. Rottenburgh originale restaurato, piuttosto che le copie che proponevano i vari costruttori. Recentemente la produzione di copie si è ampliata a studiare anche altri costruttori europei, come ad esempio i francesi Bizey e Lot e l'italiano Palanca, tanto che gli strumenti di quest'ultimo oggi sono forse i più copiati dai costruttori; recentemente si è fatto strada anche un modello Buffardin. Questi strumenti hanno portato nuove sonorità e conseguentemente nuove interpretazioni.

A questo punto vorrei introdurre l'ultimo interprete: Marc Hantaï (Parigi 1960), francese di nascita e formatosi alla scuola di Barthold Kuijken a Bruxelles (tanto che fu coinvolto già nel 1988 in una incisione dei fratelli Kuijken), il quale si distacca molto dal maestro, di cui fra l'altro è stato assistente al Conservatorio di Bruxelles e compagno di fila nelle varie orchestre barocche. Dal 2008 è docente alla Schola Cantorum Basiliensis, uno dei più importanti istituti europei per lo studio della musica antica.

L'ascolto che propongo è tratto dall'edizione integrale delle *Sonate* uscita nel 2018, che vede il nostro flautista accompagnato dal fratello Pierre, noto clavicembalista. I link dei movimenti sono i seguenti:

https://www.youtube.com/watch?v=CFP_I57COQg,
<https://www.youtube.com/watch?v=UEJHiNQs5MQ>,
<https://www.youtube.com/watch?v=ECoAsw0yEO0>,
<https://www.youtube.com/watch?v=SgFZPtes1k4>.



Ascoltando Hantaï si direbbe che non abbia ripreso molto dal suo maestro: infatti, la sua esecuzione è fin da subito più ariosa, centrata su una sonorità meno intensa e tesa, che proprio per questo riesce a uniformare il registro anche sulle note più acute. Le parti veloci non lo sono così tanto, anche se il tempo all'interno ha una sua dinamicità, mettendo in evidenza con una aumentata velocità alcuni passaggi giudicati dall'interprete più importanti. Siamo ben lontani però da alcune 'corse' quasi esasperate di alcuni giovani divi del barocco. Il movimento più bello è senz'altro il III, in cui Hantaï mette in evidenza la bellezza della scrittura e per una volta dimostra la sua temperie francese, il suo aver orecchiato i grandi interpreti come lo stesso Rampal, che qui sembra riaffiorare ogni tanto. È senz'altro un'interpretazione che corrisponde ai nuovi gusti riferiti all'esecuzione del barocco, mentre quella di Kuijken, benché pienamente nei canoni filologici e corretta, appare senz'altro più datata dei diciotto anni che ci separano dall'uscita del disco.

Nel 2018, in occasione di un seminario a Perugia per celebrare il bicentenario della nascita di Giulio Briccaldi, Gian-Luca Petrucci faceva presente che oggi la platea filologica si sta notevolmente allargando, e dopo la riscoperta del flauto barocco, si è passati anche al flauto classico e persino al flauto romantico. Si chiedeva però: se queste tendenze portano a ritagliarsi una 'esclusiva' per l'interpretazione di questi periodi, cosa rimarrà da suonare al flautista moderno?

In effetti mi è capitato di vedere cose abbastanza curiose anche in gruppi Facebook come Flute History Channel, ad esempio *Bach chez Mendelssohn*, in cui si propone di far risentire come poteva apparire una esecuzione bachiana su uno strumento ottocentesco, logicamente con le chiavi e di costruzione tedesca. Certo qui siamo agli eccessi, ma è vero che la riscoperta del traversiere ha ridato prospettiva al flauto ottocentesco soppiantato tecnicamente, ma forse non qualitativamente, dal flauto di Boehm. Ciò si associa alla possibilità di trovare molti più strumenti originali in buone condizioni e suonabili rispetto ai flauti barocchi. Questo fenomeno ha creato tanti più solisti che non rimangono solo nella prospettiva del flauto moderno, ma che non raramente suonano anche lo strumento barocco, classico e romantico. Ciò è senz'altro un arricchimento dal punto di vista della tecnica e dell'espressività, e permette di mettere nella giusta luce le composizioni delle varie epoche. Fintanto che questo rappresenta un arricchimento è senz'altro una cosa meravigliosa e auspicabile, molto meno quando invece si va a finire in un integralismo immotivato.

Certamente il ruolo dello strumento moderno va ripensato alla luce di queste riscoperte, ma l'interprete ha un ruolo fondamentale nella trasmissione di un autore al pubblico, ed è per questo che non esistono interpretazioni legittime e altre meno, ma esistono forse

letture personali più o meno riuscite. L'estetica dell'esecuzione musicale è alquanto dinamica, e ciò che oggi è universalmente accettato, potrebbe essere considerato più che obsoleto fra dieci anni o prima. In tutto questo il grande interprete ha il ruolo fondamentale di trascendere i limiti tecnici dello strumento e di poter restituire una interpretazione viva e attuale, quale che sia il suo stile e il livello tecnologico del proprio strumento. Talvolta è preferibile un interprete meno esteticamente corretto, piuttosto che una ricostruzione valida solo a livello museale e che non ci restituisce nessuna emozione nella esecuzione di un capolavoro del passato. Ancora in questo caso la rete ci soccorre... Da parte mia ho suggerito un percorso, per forza limitato e interno a una scuola interpretativa, ma l'esplorazione delle risorse del web può dare frutti impensabili e preziosi sia per l'interprete esperto, che per il giovane studente.

Note

¹ Dopo la II Guerra Mondiale le Sonate uscirono a Londra in diverse edizioni: nel 1945 una revisione di Ernst Roth delle singole Sonate per Rudall Carte/Boosey & Hawkes; nel 1947 British & Continental Music Agencies pubblicò una revisione flautistica di Charles Stainer (realizzazione del basso continuo di Henry E. Geehl); nel 1955 uscirono le Sonate con basso continuo revisionate da John Francis (realizzazione del continuo di Millicent Silver) ancora per Boosey & Hawkes. Nonostante fossero comparse negli Stati Uniti le edizioni Peters e Durand, a Boston le Sonate furono pubblicate da Cundy-Bettoney nel 1939, e da Georges Barrère nel 1944; dopo la guerra, comparvero un'edizione di Albert Andraud a Cincinnati e un'edizione texana revisionata da John Wummer (cfr. nota 2) [NdC].

² Si veda in proposito la ricerca di DAVID LASOCKI: *Modern Editions of J. S. Bach's Flute Sonatas and Partita* (che risulta registrata in OCLC in data 1/24/2000; non ho trovato riferimenti a una sua edizione cartacea). Lo studio è citato nell'illuminante Introduzione in: ARDAL POWELL, *Editions of J.S. Bach Flute Sonatas*, <https://www.academia.edu/9912632> [NdA].

Hans Eppstein ha curato un'edizione delle 4 Sonate autentiche (BWV 1034, 1035, 1030, 1032) e delle 3 Sonate attribuite (BWV 1033, 1020, 1031), Henle 1978. Negli anni Ottanta sono comparse, tra le altre, un'edizione riveduta Bärenreiter 1983; un'edizione Chester Music London 1983 (William Bennett); un'edizione Universal 1985 (Gerhard Braun); un'edizione Billaudot 1985 (René Leroy); un'edizione Henle 1987 [NdC].

³ BAM, Parigi. Ripubblicato solo in parte da Telefunken nel 1955 [NdC].

⁴ Sony Classical; violoncello Roland Pidoux [NdC].

⁵ Claves Records [NdC].

⁶ Warner Classics/EMI [NdC].

⁷ Pubblicato in seguito come: *The Notation is not the Music – Reflections on Early Music Practice and Performance* – Publications of the Early Music Institute, Indiana University Press 2013 [NdC].

⁸ Accent 2003 [NdC].

⁹ Mirare France [NdC].



Adapting the Past: Instructive Editions and Transcriptions of J. S. Bach's Solos for Strings, in Italy and abroad

Chiara Bertoglio, Maria Borghesi, Vasiliki Papadopoulou

Chiara Bertoglio, Maria Borghesi e Vasiliki Papadopoulou offrono un panel collettivo dal titolo: Intervenire sul passato: edizioni commentate e trascrizioni dei Solo per violino e per violoncello di J. S. Bach, in Italia e all'estero. Le autrici indagano molteplici aspetti del vasto 'continente' editoriale, e considerano alcuni casi paradigmatici di trascrizione per flauto diritto, flauto traverso e pianoforte, penetrando sottilmente all'interno delle problematiche cui partecipano interpreti e studiosi. Il fatto che la musica bachiana – grandemente significativa per ognuno degli strumenti destinatari – sia oggetto anche di innumerevoli trascrizioni, ci fa capire come quel fenomeno noto come 'ricezione' abbia nel caso di Bach un'importanza particolare. Poiché noi flautisti lavoriamo abitualmente su quelle trascrizioni (ai fini di mutuare ed interiorizzare stile e fraseggio), è interessante vedere come vengono indagati i rapporti tra originali e trascrizioni, e quali sono le problematiche insite nella trascrizione.

Nel momento stesso in cui percepiamo la correlazione tra il testo (il manoscritto, o più spesso l'edizione) e la sua restituzione sonora (l'esecuzione), subentra però la percezione di quello spazio di non-aderenza che talvolta esiste tra il revisore e l'interprete, persino quando si tratta della medesima persona. A riprova è citata l'unica copia italiana di un interessante volume, reperibile nel **Dono De-lius**, che contiene 11 movimenti dal violino trascritti da Frans Brüggen per flauto diritto (B89): purtroppo non ne esiste una registrazione dello stesso Brüggen, ma viene fatto notare come nella recente incisione di Bolette Roed (che pure dichiara sulla copertina del cofanetto bachiano di eseguire Complete Arrangements for Solo Recorder by F. Brüggen) vi siano significative differenze a livello di agogica e articolazioni rispetto al 'modello' Brüggen. E del resto Brüggen stesso, nell'interpretazione delle Suites per violoncello, restituisce articolazioni, accentuazioni, ornamenti differenti da quelli che prescrive nella propria edizione: semplicemente, nell'interpretazione è contenuto un quid estemporaneo che non può essere 'descritto' nell'edizione. Dunque si moltiplicano le domande: come trattiamo questo testo? Come un punto di partenza? Come una mappa? Vasiliki Papadopoulou fa riferimento ad Umberto Eco, e al suo interrogativo "Come può l'autorità legittimare l'interpretazione, quando l'autorità viene legittimata dall'interpretazione"?

L'interpretazione si pone tra i temi cruciali della semiotica: quali sono i suoi limiti, i suoi vincoli,

i suoi criteri, le libertà che il lettore/fruitore si può prendere? Se le interpretazioni di un testo possono essere infinite, ciò non significa che tutte siano ‘buone’. E se quelle ‘buone’ sono indecidibili, è però possibile dire quali siano inaccettabili. Il tema – affrontato da Eco ne I limiti dell’interpretazione – ci tocca molto direttamente, e questa conclusione sembra appartenere pienamente anche all’ambito musicale. All’interno del quale sembrano indissolubilmente legate interpretazione ed edizione. (M.L.)

Johann Sebastian Bach's compositions for unaccompanied string instruments represent a pillar in the repertoire of all times, a fascinating challenge for performers, students, teachers and scholars, and a milestone in the history of music, of performance, of editing and of reception. At times considered as verging on the unplayable, they have intrigued performers and composers who attempted to make them more palatable, in the effort of promoting their dissemination and appreciation. Such efforts took the form of instructive editions, where the editor's interventions on the musical text reveal existing performance traditions and preconceptions, but also shape the work's reception; along with these, there appeared arrangements, transcriptions and adaptations, whereby the original instrumental medium was replaced by alternative solutions.

In particular, instructive editions reveal the underlying interpretive concept and the challenges posed by Bach's *Solos* to performers at a given epoch. On the other hand, instrumental adaptations may choose to consider Bach's writing for solo string instruments as an essentialized version of a greater musical concept (and thus 'inflate' Bach's original scoring as happens with many piano transcriptions) or to proceed further on the same path, thus 'deflating' the original writing as happens with flute and recorder versions.

This paper is articulated into three sections, which will tackle primarily the following issues: Which idiosyncratic features does the history of reception of Bach's *Soli* possess? How do transcriptions, arrangements and editions interact with each other and combine into forming the global picture of Bach's *Wirkungsgeschichte*? Which specific traits are found in the Italian reception of Bach's *Solos*? How do flute and recorder versions interpret the passage from bowed string instruments to winds? Which creative challenges were considered by musicians transcribing these *Solos* for the flute? How do the printed editions and published transcriptions interact with the dynamics of musical market, and foster (or are promoted by) the dissemination of Bach's works?

In the following case-studies, the three scholars have attempted to provide some responses to these crucial questions pertaining to the reception of these masterpieces by Bach.



“Polishing the golden metal of Bach’s works”: Instructive Editions of J. S. Bach’s *Sei Solo* for Violin

Vasiliki Papadopoulou

In 1853, the first instructive edition of J. S. Bach’s *Sei Solo* for violin (BWV 1001–1006) appeared for the publishing house Fr. Kistner in Leipzig. Ferdinand David (1810–1873), who then served both as concertmaster of the Gewandhaus orchestra in Leipzig and as violin teacher at the local conservatory, edited the violin score. In doing so – and compared with Bach’s musical text that was handed down in handwritten copies known at that time – David changed and added numerous articulation and expression markings, dynamics, fingerings as well as note values of double- and multiple-stops. The reproduction of an additional smaller printed stave with Bach’s “original” was explained through a comment on the title page of his edition stating that this has been provided for those «who wanted to annotate the work themselves»¹. The analysis of this and other instructive/annotated editions, as well as the consideration of further historical evidence, lead to the conjecture that, at the time, Bach’s text could or should be “adapted” according to prevailing performance practices.

The first part of this essay focuses on instructive editions of J. S. Bach’s *Sonatas and Partitas for solo violin* (BWV 1001–1006) and aims to sketch the historical background and premises that instigated various interpretations found in editions, transcriptions, and arrangements. First, I will address the reasons of such adaptation processes that are expressed, for instance, in accompanying texts to the editions, providing ground for comparison with the motives that have led to arrangements and transcriptions of these compositions. Furthermore, a quantitative and qualitative analysis of the editorial markings found in various editions of Bach’s *Sei Solo* from the 19th and early 20th centuries reveals constants that concern both the interpretation of specific passages and performance practices in general, raising questions regarding their inter-instrumental continuity and the role of tradition. Finally, long-forgotten innovative practices, on the one hand, and individual decisions, on the other, are also documented in these remarkably detailed sources, constituting thus an invaluable corpus in an attempt to (partially) recreate the past.

Context and Sources

In order to understand the process between the creation of a work and its interpretation and reception it is important to pose some fundamental questions taking into consideration and establishing a theoretical outline. Whereas thinking about interpretation usually brings to mind a performer or an analyst – thus the practical or theoretical interpretation² –, there are certain aspects to consider before examining this interpretive stage: the “work” and its author, the author’s intentions, and the records through which the “work” is handed down. The work is set between quotation marks because a “traditional” definition is implemented here, according to which “works” feature a certain author and a musical text notated in one way or another. Furthermore, I will forgo any discourse on the work-concept and the definition of a work³, on an “original” or a last valid version by the composer, on further readings, variants, and versions and how to deal with those⁴. Thus, the following analysis is based on an “idealised work” that exists in handwritten sources: autographs or handwritten copies stemming from the author’s milieu. In this place, one further component should be considered, that is, the composer’s intentions, which influence not only the way a work is conceived and presented, but also play a vital role in its interpretation and reception: how (clearly) are those expressed and how much freedom is left to the interpreters – implicitly and explicitly? These questions are of primary importance in the study of instructive editions, particularly regarding the reasons and the meaning of editorial changes and additions. Besides, it is essential to take into account the manuscript and print tradition of a work, especially from earlier periods, which includes contemporary or later copies, prints that occasionally occurred during the composer’s lifetime and under their supervision, as well as later prints. In this step, during the copying and printing process, first traces of interpreting a work come to light that require third party decisions, mainly regarding imprecise or ambivalent notations. However significant these readings or variants are, there is another, considerably more substantial source type that allows an insight in the complex process of the history of interpretation of a work and its reception: *instructive* or *performance editions*⁵.

The majority of today’s musicians and musicologists is familiar with so-called Urtext-editions that often derive from historical-critical editions. The latter aim to present a musical text as “authentic” as possible through meticulous source work and lengthy editorial processes. The score of such editions should (only) reproduce the underlying score of a composition as faithfully as possible. In the scholarly edition *Neue Bach-Ausgabe*, Bach’s notation is reproduced with slight modernisations and standardisations; editorial decisions,



above all changes and additions, are documented either through diacritical signs in the score and/or by references to the critical commentary⁶. However, this has not always been a common practice. In taking a glimpse at past centuries, one encounters the equally well-known older editions, for example of the Edition Peters, which are still easily accessible to modern users both in libraries and in digitized form and in which we encounter numerous added fingerings, expression and articulation markings, and dynamics. Instructive editions, which circulated under this name⁷, were remarkably wide-spread in the mid-19th and 20th centuries and were often used at conservatories where many of these editors taught⁸.

With the Romantic revival of Bach's music, interest in publishing his works grew rapidly, not only regarding his works for piano⁹ but also those for strings. 31 instructive editions of Bach's *Sei Solo* for violin exist from the period between the mid-19th century until the Second World War¹⁰. Bach's polyphonic music for melodic instruments and its musical language were less familiar to subsequent generations, particularly in the (late) Romantic era. According to Andreas Moser (1859–1925), a pupil and collaborator of the famous violinist Joseph Joachim (1831–1907), performance markings were sparingly provided through Bach's notation¹¹. This was an incentive for many editors to render these and similar works in a suitable and comprehensible manner for their contemporaries. The background to such modernizing and arranging tendencies is expressed, for example, in a statement by Ferdinand David. In a letter from 1845, David explained to Felix Mendelssohn Bartholdy his intentions regarding editorial interventions:

I know from my own and Beethoven's and especially Bach's experience that it is not good to send a violin piece into the uncultivated violin world without any articulation markings and fingerings. They do not bother to find out the right thing and then prefer to say that, in places, it is ungrateful and unplayable¹².

David's decision to have two staves printed in his 1843 edition of Bach's *Sei solo*, which was intended for use at the newly founded music conservatory in Leipzig, is explained on the title page of his edition:

For those who want to annotate this work themselves, the original text, which has been thoroughly revised according to the composer's original manuscript [...], is provided with small notes¹³.

In the upper stave of David's edition (see figure 1), one can see his additions and changes compared to Bach's musical text. According to this quote, the "original text" in the lower, smaller printed stave is *not* reproduced to be followed in this "blank" way or to serve as a basis for a «dry rendering»¹⁴, but rather as a starting point for the respective interpretation or performance and for an individual annotation. The reviewer of David's edition, Oswald Lorenz, gave a similar explanation in 1844: «When some aspects, particularly the articulation, are grasped differently [compared to David's suggestions], the original is attached precisely for this reason»¹⁵. Articulation and bowings are indeed those aspects that experienced the most changes in instructive editions – a practice that dominated until the interwar period.



Figure 1: J. S. Bach, *Adagio g* (BWV 1001/1), m. 1–5, Ferdinand David (ed.), Leipzig: Fr. Kistner, 1843

A rather brief comparison can easily point to the differences between the two staves that concern dynamics, articulation and expression markings, fingerings, and note values. A quantitative and qualitative analysis of these editorial interventions can yield striking results¹⁶. As expected, the degree of annotation varies between instructive editions; while some editors concentrated on dynamics, others dealt in detail with fingerings, which led to different score appearances. The violin teacher Paolo Felis, who taught in Berlin, explained, in the preface to his edition of the first violin sonata (BWV 1001), the reasons for the editorial changes and additions:

The way of notation that our old masters used especially for Adagio, Cantilene etc., was sometimes very complicated and almost incomprehensible for many students. Moreover, there has been a great upheaval between the old and the new school,



especially in terms of the tempi. In order to correctly reproduce the classical style today, in some old works, it is appropriate to make use of completely different notation, figurations and tempi. [...] In this sense, I have arranged this work in the easiest, most appropriate way, making it understandable for everyone¹⁷.

This statement articulates four aspects that reflect the background of such editorial practices: both the instructive and performance components, the stylistic change that took place, and, lastly, the intention to adapt the musical text to contemporary practices. These required a «completely different notation» compared to Bach's, which Felis, in 1910, presented in the following way:

Moderato assai.
Cantabile con molta espressione e dolcezza.

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic of **f**. The second staff begins with a dynamic of **dolce**. The third staff begins with a dynamic of **espress.**. Various performance markings are present, including trills (tr), grace notes, and slurs.

Figure 2: J. S. Bach, *Adagio g* (BWV 1001/1), Paolo Felis (ed.), Berlin W.-Schöneberg Neue Reform, 1910, m. 1–4¹⁸

The image shows two staves of handwritten musical notation on five-line staves. The notation is dense and includes various note heads, stems, and beams. The manuscript is written in black ink on white paper.

Figure 3: J. S. Bach, *Adagio g* (BWV 1001/1), Autograph, D-B Mus. ms. Bach P 967 (by courtesy of Bach-digital)

This rhythmical transcription is an enormous intervention, not only owing to the notation, but above all with regard to the changed grammatical accents and thus the musical language in general. The Adagio has become a Moderato assai, accompanied by the affect *cantabile con molta espressione e dolcezza* and the different note values.

However, the pioneer regarding a rhythmical transcription of this slow movement was the Austrian violinist and teacher of the Vienna Conservatory Jakob Dont (1815–1888). In 1883, he published the *Adagio* of the first sonata «with fingerings, accentuation, metronome indications, and piano accompaniment»¹⁹. The musical text is reproduced this time in quadrupled note values (whole instead of quarter note), almost creating a new composition:



Figure 4: J. S. Bach, *Adagio g* (BWV 1001/1), Jakob Dont (ed.), Wiener-Neustadt, Eduard Wedl, 1883, m. 1–4.¹⁹

Quantitative Analysis of Editorial Changes and Additions

An analysis, both quantitative and qualitative, of all editorial changes and additions that are found in instructive editions can yield intriguing insights. The basis of the following observations is a comparison of these editions first of all with Bach's autograph, secondly with other handwritten sources available at that time to those editors, and finally between the editions themselves. There is at times great consensus within the editorial changes and additions, which on the one hand suggests the affiliation between the editions, and on the



other hand indicates prevailing traditions. The following table shows selected movements of Bach's *Sei Solo*, where – with regard to one aspect of interpretation – there is a very high consensus within the editorial suggestions between some instructive editions. In the third B-minor *Double* (BWV 1002/6) of the edition by Joachim/Moser, there are added legato slurs that are not present in any of the handwritten sources. 97 % of these slurs, a total of 72 deviations from the autograph²¹, come from the upper stave of David's edition, that is: 70 identical matches between the two editions. The same applies in further movements, for example regarding the changes of the note values in the 1925 edition of the A-minor *Fugue* (BWV 1003/2) by Bram Eldering which match 94 % of the changed note values of his teacher's (Joachim) edition.

Movement	Edition (α)	Earlier edition – "Template" (β)	Interpretation aspect	Differences between Edition α and Autograph - "Original"	Identical matches between α und β within the differences	Percentage [rounded] of the identical matches
3rd Double b	Joachim/Moser (upper sys.)	David (upper. Sys.)	Bowings	72	70	97 %
Allegro assai C	E. Kross (1905)	Hellmesberger Revision	Bowings, Articulation	225	212	94 %
Allegro assai C	L. Capet (1915)	Hellmesberger Revision	Bowings, Articulation	228	193	85 %
Allegro assai C	L. Auer (1917)	Hellmesberger Revision	Bowings, Articulation	238	203	85 %
Fuga a	F. Hermann (1892)	Hellmesberger Revision	Bowings, Articulation	326	270	83 %
Allemanda b	A. Rosé (1901)	Hellmesberger Revision	Dynamics	43	41	95 %
Fuga a	B. Eldering (1925)	Joachim/Moser (upper sys.)	Note values	206	194	94 %

Table 1: Identical Matches between the Editions

An important question that arises is the background of such adoptions: Were these conscious decisions made as an expression of an individual view or personal preference, or in a sense of preserving a certain tradition? Or were these cases of a rather unreflective adherence to what had been learned, to what was accustomed through listening or playing,

to what was firmly anchored in one's memory? Or, to think more pragmatically, can such takeovers be explained by the publishing industry of the time, which is comparable to today's recording industry? Hence one took a "generally valid" edition of a recognized personality, followed their suggestions, and changed or "improved" some of them. Hints or answers to these questions can sometimes be found in forewords to editions or other texts. Marco Anzoletti's foreword to his Bach edition is telling with regard to this issue:

It was my intention to place before students an edition [...] which should sum up all that is best in the quantity and variety of suggestions offered by the violinists of greatest repute (interpreters of these works) for the *bowing* and the *fingering*, [etc. [...] In the course of this new edition [...], I have departed from the text only to include a few slight variations already adopted by the most severe masters of style, with the sole intent of polishing the golden metal of Bach's works, and, I repeat, of selecting the best tributes of the most creditable commentators of these monumental works²².

His need to justify his editorial decisions, changes and additions as well as the deviations from the original in what already exists, to even emphasize the use of "recognized" additions or to repeat the attachment to "authorities" almost obviously leads to the question posed by Umberto Eco: «How can the authority legitimize the interpretation when the authority is legitimized by the interpretation itself?»²³. Again for pragmatic reasons, an adoption of such "accepted" practices from the past or the further transmitting of certain readings can be easily explained: It spares editors and recipients from welcoming an innovation.

Performance Aspects as Reflected in Instructive Editions

The 21st century carries relics of these 19th-century instructive editions, too, a fact that in turn provides impetus for tracing their origins and understanding the reasons for such prevailing practices. In the first *Fugue* BWV 1001/2, Bach did not write any arpeggiation pattern for the passage in figure 5. There are several ways of performing it, either in chords or arpeggiated. Joseph Hellmesberger's variant (see figure 6) proved to be very influential, as was his edition. There are many modern recordings that reproduce this exact variant from the 19th century²⁴. The question that arises is apparent: How would one perform this



passage from Bach's autograph without any influence of tradition, editions, or recordings? The answers would be intriguing, but equally hypothetical.



Figure 5: J. S. Bach, *Fuga g* (BWV 1001/2), Autograph, D B Mus. ms. Bach P 967, m. 35–41
(by courtesy of Bach-digital)

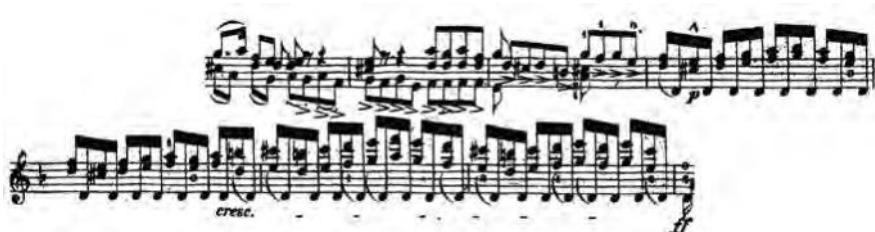


Figure 6: J. S. Bach: *Fuga g* (BWV 1001/2), Joseph Hellmesberger sen. (ed.), Leipzig, C. F. Peters, ca. 1866, m. 35–41

For the vast majority of these editors, adapting to contemporary conventions laid at the heart of their editorial approach. Yet another important aspect to consider is playability and convenience. This is particularly true with regard to bowings – an aspect that has undergone considerable change. The modern bows, the evolving violin technique, but also the often-expressed lack of understanding of the older notation and composition techniques led to numerous changes in articulation and bowings. They reflect this period of time and its conventions, and illustrate the changes that have taken place as well as the differences between the current practices and those prevailing at Bach's time. Many editors followed the contemporary convention of legato playing and added longer slurs in passages that according to Bach were to be performed with separate strokes. In David's edition, such longer legato bows are encountered already in the first variation of the *Ciaccona* (BWV 1004/5). According to him and many other editors, sixteenth-note passages that are notated in the “original” without slurs are to be performed in legato, partly regardless of the intervals, in many cases leaps, as is the case in the third and fourth variations. David's

edition was ground-breaking in this aspect; his paradigm was followed almost verbatim by subsequent editors until well into the 20th century. The same adaptation process applies to fingerings. *Portamenti* were very often used in the sonatas and partitas as a means of expressing affect laden passages. From a technical point of view, most position changes that can be found in these editions would have not been necessary, whether audible or inaudible. From a historical point of view, these *portamenti* are a clear anticipation.

Closing Remarks

Annotated, instructive editions represent a detailed medium for documenting performance and interpretative intentions. Certainly, they are not able to convey everything, at least not in the clarity and precision desired or hoped for today, which applies both to their use by contemporary recipients and to our historical analyses. The gap regarding the sound is evident, but also the execution of *portamenti* and chords, the musical timing, the connection between the notes, or the type of vibrato are sparsely laid down in editions. As early as in the 19th century, contemporaries such as Joseph Joachim, Clara Schumann or Hans von Bülow expressed their objections to the singularity, one-sidedness and authoritative character of such annotations, which restricted the freedom of interpretation. Yet the musical snapshots contained therein – as they could be regarded in reference to the sound documents of that time – originated under the influence of the respective personal and collective views. They are therefore inseparable from the time and place of their origin and serve as valuable historical documents. The sources used here, as well as this way of examining and interpreting them, may therefore be a further approach to study the reception of Bach's works in the late 19th and 20th centuries, to partially recreate lost self-evidence, and to analyse the history of performance and interpretation of a work.



J. S. Bach's Solos from the Cello to the Recorder: A pioneering Instructive Edition by Franco Crepax

Maria Borghesi

In Italy, a reliable, popular revival of the recorder did not happen before the 1970s. Still, throughout this short contribution, I would like to sketch some preliminary observations, allowing us to frame the Italian case within the broader European rediscovery of this instrument²⁵.

In the modern age, the first witnesses of a use of the recorder date back to the early 20th century, when Arnold Dolmetsch, a musician and maker of ancient instruments living in Great Britain, promoted lively an intense rediscovery of music composed between the 15th and 18th century. Moreover, he concentrated his efforts on the modern reproduction of ancient instruments, proposing a festival focusing on their repertoires and building up a germinal debate on historical performance practice. Dolmetsch's legacy found resonance mainly in Germany and the UK: there, the making of ancient instruments and their commercialisation took diverse paths, but in both cultural contexts the recorder was central. With regard to Germany, besides the names of some pioneering professional recorder players, such as Willibald Gurlitt and Gustav Schenks, a pivotal role was played by Peter Harlan. His central intuition was to consider the recorder not as *realia* for the study of the past, but as an easy-to-play and affordable instrument which would have been helpful to teach music to beginners. Moving from these premises, he established a lively industry of recorder makers, favouring the entrance of this small and unpretentious instrument, now made in plastic and renewed in its structure, in the schools and homes.

Within a couple of decades, the process of massification of the recorder promoted by Harlan overcame the boundaries of Germany and returned to the UK. Musicologist and recorder player Edgard Hubert Hunt – another key figure of the early music revival – took over from the experience of his German colleague and tried to find a mediation between two different *milieus* where this instrument could be adopted. From the one side, Hunt invested his efforts into the recorder's legitimization in the academic and professional context by establishing the first degree ever for this instrument at Trinity College London. From the other side, he imported the idea of industrial production of recorders by relinquishing the models in wood and investing on the idea of making instruments in plastic,

implying significantly cheaper and more resistant instruments. Finally, in 1936 he founded the *Society of Recorder Players* with Carl Dolmetsch, Arnold's son.

Between the 1930s–40s, the rediscovery of the recorder reached great heights in the educational context: in Germany, the Netherlands and Great Britain, teachers, makers, and players discussed the potential of this instrument, arguing about the definition of the most suitable playing/teaching methods and the creation of simple repertoires of graded difficulty, in recognition of the role attributed to the recorder by Carl Orff and Zoltán Kodály. We have however to wait until the end of the 1950s for the full acknowledgment of the recorder as an instrument for professionals. Indeed, only in the 1960s and 1970s the recorder was generally included in conservatory curricula, while composers began to systematically contribute with new artistic productions, and performers established well-grounded technical and interpretative schools.

With regard to Italy, a proper popular rediscovery of the recorder began at the dawn of the 1970s. In 1971, a small group of musicologists, performers and teachers founded the *Società del Flauto Dolce* in Rome. Among its primary purposes, there was the introduction of the recorder into the music education programs at middle school, the organisation of music courses and masterclasses for students and amateurs wishing to learn to play the recorder, and the dissemination of early music played on period instruments. However, regarding this latter aspect, it has to be pointed out that the primary attention was addressed to the Renaissance and (partially) early Baroque repertoires. Instead, solo works by J. S. Bach and other later composers lay ignored for a long time because they were considered too demanding on the technical plane for non-professionals.

Crepax editing Bach

Given this general frame, in 1957 – i.e., more than a decade before the boom of the Italian early music revival – Ricordi published a volume edited by Franco Crepax, by the title of *Bach per flauto dolce senza accompagnamento* [Bach for unaccompanied recorder]²⁶. Franco Crepax (1928–2020) was a major representative of the Italian recording industry and a key figure in the development of Casa Ricordi during the second half of the 20th century. The Milanese music publisher employed him from 1953 to 1961: in 1958, together with Nanni Ricordi, he helped to establish Ricordi's discographic label, and, within a few years, he became general director of the company. Thanks to this position he promoted the career of singers such as Gino Paoli, Giorgio Gaber and Ornella Vanoni, who defini-



tively marked the history of Italian pop music. At the same time, he was one of the editors in charge of the musicological section of Ricordi's publishing company. We have no information as concerns Crepax' musical studies: still, it is well known that his father, Gilberto Crepax (1980-1970), taught cello at the Conservatory of Milan since 1920 and was principal cellist in the orchestra of the Teatro alla Scala under Arturo Toscanini's baton. Therefore, although Franco Crepax' connection with the recorder is still unexplained, since the instrument was still almost unknown in Italy at the end of the 1950s, it seems evident that a special interest in Bach's music could have been fostered by his familiarity with this repertoire, which he had surely heard from his father. In particular, as explained by the editor in the *Preface* to the volume, *Bach per flauto dolce senza accompagnamento* included «items taken from the *6 Suites* by J. S. Bach for solo cello, one of the great German composer's most beautiful works, and a masterpiece of instrumental music of all time»²⁷. Among the dances he excerpted from four *Cello Suites*, the editor selected eight short pieces²⁸:

1. Menuet I, from *Suite n. 1*
2. Menuet II, from *Suite n. 1*
3. Gigue, from *Suite n. 1*
4. Prelude, from *Suite n. 2*
5. Sarabande, from *Suite n. 2*
6. Bourrée I, from *Suite n. 3*
7. Bourrée II, from *Suite n. 3*
8. Bourrée I, from *Suite n. 4*

The reasons behind Crepax' selection of some pieces from *Cello Suites* have been explicitly presented by the editor himself, whose opening words offer the edition to «those playing an instrument for personal pleasure». Amateurs represented one of the favourite targets of Ricordi's editions: since the 19th century, the Milanese publisher conceived special editorial series for students and non-professional players, often including Bach's pieces²⁹. The most successful had been the volume of *23 Pezzi facili per pianoforte* edited by Bruno Mugellini in 1897³⁰, which – as in the case of Crepax' book – included a series of twenty-three easy compositions by Bach, chosen and collected by the editor to introduce beginners to the German composer's music³¹. However, through the *Preface*, it is possible to sketch a more precise portrait of the ideal purchaser of *Bach per flauto dolce*. As written by the editor, amateurs are «often obliged to play on [their] own». Indeed, according to Crepax, in the late 1950s, «it [was] not always possible to find an accompanist and it [was]

even more difficult to gather a group of instrumentalists to make music together» for amateur recorder players. In other words, Crepax' work can give a significant image of the status of the recorder revival in Italy at the end of the 1950s. This edition bears witness to the presence of some players, who mainly were amateurs (since the first Conservatory classes of recorder would have been instated only in the 1970s) and who were too isolated to enjoy the pleasure of making music together. Moving from these premises, the editor offered them a book including easy pieces excerpted from a branch of the *solo* repertoire which was considered “unpretentious” enough to be performed by beginners and sufficiently “famous” to represent a compelling purpose for amateurs, who in those years had increasing opportunities to hear Bach’s repertoire³². It is well known that the *Cello Suites* owed their modern fortune to the commendable action by Pablo Casals³³. They arrived in Italy thanks to some significant teachers/editors, like Giuseppe Magrini³⁴ and Luigi Forino³⁵, and to recordings and concerts by international stars like Pierre Fournier³⁶ or Italians such as Antonio Janigro³⁷ and Enrico Mainardi³⁸.

It is now expedient to discuss the main features of Crepax’ editorial task. Crepax’ volume pertains to the field of so-called “instructive editions” since the editor filled Bach’s text with performance instructions. However, editorial principles he adopted are generally more innovative than those found in similar products published in the same years by Ricordi and other major Italian and foreign publishers³⁹. First of all, Crepax attempted to ensure the reliability of the musical text, particularly as concerns the notes’ pitch and duration. The *Cello Suites* have a complex textual history: Bach’s autograph is lost, while the manuscripts by his wife Anna Magdalena (1727-28) and by the organist Johann Peter Kellner (1726) present many discrepancies⁴⁰. Crepax adopted the most reliable text at his disposal, published by Alfred Dürfell within the Bach-Gesellschaft Ausgabe in 1879⁴¹, and reserved commendable attention to its preservation in the editing stage.

The transcriber’s intervention has been very respectful of the original text: the original keys have always been maintained, scoring variants, needed in order to keep the phrases within the recorder’s range, have been reduced to the bare minimum: four or five in all. No cuts have been made. In short, those playing this music can be sure that they are playing Bach without extraneous and inappropriate interferences.

An accurate collation comparing Crepax’ volume and the BGA confirms what he declared: Bach’s text is maximally preserved, in spite of the transposition in the treble clef, a



dozen of octave changes (see fig. 7-8), the suppression of low notes in final arpeggios and of double notes, which are sometimes included as appoggiaturas (see fig. 9-10), and a few interventions in terms of pitch.



Figure 7: J. S. Bach, *Gigue* (BWV 1007/6), Franco Crepax (ed.), Milano, Ricordi, 1957, m. 18–21.1



Figure 8: J. S. Bach, *Gigue* (BWV 1007/6), Alfred Dürfell (ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879, m. 18–21.1



Figure 9: J. S. Bach, *Sarabande* (BWV 1008/4), Franco Crepax (ed.), Milano, Ricordi, 1957, m. 1–6



Figure 10: J. S. Bach, *Sarabande* (BWV 1008/4), Alfred Dürfell (ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879, m. 1–6

The transcription is addressed to the alto recorder «for its round and pleasant voice»: to maintain Bach's discourse as intact as possible, the editor used the instrument's whole range, emphasising its upper register by often reaching the over-acute as is the case with the final cadenza of *Bourrée 1* from *Suite n. 3*, where the performer is required to achieve G₅⁴². (See fig. 11-12).



Figure 11: J. S. Bach, *Bourrée I* (BWV 1009/5), Franco Crepax (ed.), Milano, Ricordi, 1957, m. 26–9



Figure 12: J. S. Bach, *Bourrée I* (BWV 1009/5), Alfred Dürfell (ed.), Leipzig, 1879,
Breitkopf & Härtel, m. 26–9

Furthermore, Crepax included some agogic indications at the head of each piece at the main cadences of the *Prelude* from *Suite* n. 2 and the *Bourrée I* from *Suite* n. 4. Contrary to common use, the editor proposed no metronomic prescriptions, no realised ornaments and only a few dynamics. The issues concerning phrasing and articulation are much trickier and they are problematized by the editor.

The performer should pay the utmost attention to phrasing and staccato dots, which we expressly studied for the recorder technique and emission and disposed to facilitating breathing without interrupting the melodic discourse.

The first problem concerns the word “puntature”, in Italian, probably used to indicate staccato dots⁴³. Indeed, Crepax added articulations over almost every note, connecting them with slurs or noting a dot. This entails an absolute schematisation of articulations, which can be either legato or detached and which therefore does not include any of the many nuances (in terms of softness or hardness of the sound) that characterise the instrumental recorder technique. The editor had studied the critical edition by Alfred Dürfell, published in the Bach-Gesellschaft Ausgabe⁴⁴ and the instructive edition by Giuseppe Magrini⁴⁵. Therefore, Crepax chose two remarkable points of reference for his edition, but phrasing issues are one of the most problematic aspects of Anna Magdalena Bach’s manuscript, which had been used as the primary source by both Dotzauer and Dürfell. This *a priori* musicological issues undoubtedly represent one of the causes for Crepax’ confusing description of Bach’s phrasing. However, doubtlessly, many of the slurs he indicated in his text, although copied from, added or displaced from Anna Magdalena’s text, are not comfortable for the recorder. To cite but a few examples, Crepax slurred the *arpeggio* G₃-D₄-B₄ opening the *Minuet I* from *Suite* n. 1 (see fig. 13): the editor just copied this slur from Dürfell’s edition⁴⁶, but the famous professional performer Frans Brüggen, in the following transcription for recorder of the *Cello Suites*, solved the same passage differently to facilitate the reach of the high note (see fig. 14)⁴⁷.



Figure 13: J. S. Bach, *Menuet I* (BWV 1007/5), Franco Crepax (ed.), Milano, Ricordi, 1957, m. 1–6



Figure 14: J. S. Bach, *Menuet I* (BWV 1007/5), Frans Brüggen (ed.), Tokyo, Zen-On, 1973, m. 1–6

Another curious situation appears in the *Gigue* from *Suite n. 1* where Crepax tied the notes with the same pitch when found between two adjoining triplets (see fig. 15): Magrini had proposed the same solution before (see fig. 16)⁴⁸, but it makes no sense either on the technical or on the musical plane, and it does not correspond to any prescription appearing in the manuscript sources (see fig. 17).



Figure 15: J. S. Bach, *Gigue I* (BWV 1007/6), Franco Crepax (ed.), Milano, Ricordi, m. 1–6



Figure 16: J. S. Bach, *Gigue I* (BWV 1007/6), Justus Johann Friedrich Dotzauer – Giuseppe Magrini (eds.), Milano, Ricordi, 1918, m. 1–6



Figure 17: J. S. Bach, *Gigue* (BWV 1007/6), Alfred Dürfell (ed.), Leipzig, 1879, Breitkopf & Härtel, m. 1–6

Closing remarks

In light of these considerations, main aspects of Crepax' edition remain uncertain. Firstly, as discussed above, Crepax was not a specialist either in the field of recorder playing or of Bach's music; therefore, it is still unclear from which premises the editor chose to transcribe *Cello Suites* for this unusual instrument. Consequently, it is unclear why Ricordi commissioned Crepax to transcribe Bach's works and accepted to publish a book specifically addressed to the recorder in an age when this instrument was still almost entirely unfamiliar in the country. A surprising answer comes by looking at the reception history of Crepax' work. After the first printing, in 1957, three other versions are documented: a new issue of the original one commercialised in 1982⁴⁹, and another edition limited to the English market, published for the first time in 1960 and re-issued in 1970⁵⁰. Indeed, Crepax' transcription of Bach's *Cello Suites* did not reach a large public in Italy, so that the Italian OPAC lists just one copy of the volume⁵¹.

On the contrary, Ricordi immediately invested in its dissemination outside Italy. Since 1957 the cover included the title in its German and English translations, and the *Preface* was printed in three different languages. It is documented that this volume was commercialised abroad; indeed, it is stored at the University of Santa Barbara (CA) library, and in Melbourne⁵². A considerably wider dissemination was reached by the book printed in London in 1960. Although the structure of the pages is identical to that of the Italian version, the book is entirely in English from the overall title to the ones of each work. The particular destination, exclusively addressed to the English-speaking public, is witnessed by its dissemination in British and US libraries⁵³. Indeed, it still appears in the catalogues of some famous institutions such as the Royal College of Music and the British Library in London, the University of Oxford, the Trinity College in Dublin, the University of Cape Town and the Arizona State University. The 1970 re-issue of this English book reached a similar dissemination, being stored in the USA and Australia.

Therefore, the case of the volume *Bach per flauto dolce senza accompagnamento* edited by Franco Crepax leads to three intriguing considerations. First of all, it demonstrates Casa Ricordi's entrepreneurial vivacity: they chose to invest in Italy on a backward public, at the same time filling the international market and trying to direct the development of the early music revival and of the recorder. It should not be surprising that Crepax' volume achieved such a great success in the English- and German-speaking countries, where, as explained in the introduction to this paper, the interest in the recorder was already very developed and widespread in the 1950s.



Secondly, this case also sheds light on Ricordi's possibilities of selling its products on the extra-Italian (and extra-European) market. The fact that the Milanese publishing house immediately thought of an international marketing is evident from the choice to propose texts and paratexts in several languages (as it happened already for all instructive editions, including those of pieces by Bach). But it is even more interesting that just three years after the first publication, the leading Milanese company allowed its English branch to reprint a new version of Crepax' book on its own, in order to fill a missing market share. In this sense, it can be said that the success of Crepax' volume is directly proportional to Ricordi's ability to create a network of partners and affiliates all over the world. We must not forget that Ricordi, in the late nineteenth century, was committed to opening a series of branches all over the world: thanks to this work, it was able to focus on the English market, controlled by the London branch (founded in 1878), and on the US one (coordinated by the New York branch, opened in 1911)⁵⁴.

Last but not least, a final consideration concerns the choice of repertoire, i.e. Bach's *Cello Suites*. It was already an increasingly popular repertoire among the middle-educated audience, thanks to the concerts and the dissemination of radio and recordings. Ricordi and Crepax could establish themselves on the market (in which they remained alone for a long time) by proposing an editorial and musical product that seemed to be interesting for amateur beginners, but also innovative for the slightly more experienced musicians, who thus discovered the possibility of playing on the recorder a repertoire as complex as it was fascinating. In the following decades, other editors, more experienced than Franco Crepax in terms of instrumental technique and editorial activity, would engage in the transcription for the recorder of the *Cello Suites*⁵⁵, which today are performed on all stages of the world. But we owe to a young record produced, the son of a cellist playing at La Scala, as well as to a Milanese publishing house, the beginning of a phenomenon which, in spite of its many limitations, has undoubtedly given sound to so much beautiful music.

Bach inflated and deflated: Italian transcriptions of the *Sei Solo* and of the *Cello Suites* for the flute and the piano

Chiara Bertoglio

When considering the transition from one instrumental medium to another, the original instrument's typical features doubtlessly influence the transcribed work's final shape, but the instrument of destination is at least as important. Comparative analyses of transcriptions realized, at various times, taking one and the same work as the starting point, and having different instruments of destination demonstrate changes in taste but also how the overall aesthetic view both shapes and is shaped by the instrument of destination.

This becomes clear when comparing Italian transcriptions of Bach's *Chaconne* from his *Violin Partita* n. 2, BWV 1004. As is well known, Bach's original work is a monument of violin literature, due to its extraordinary technical demands, to its intense musical content and to its masterly structure and beauty. Moreover, in its reception history, it has gradually conquered pride of place as a benchmark for the violinists' technical and artistic personality. In the forthcoming pages, I will focus on Italian transcriptions of the *Chaconne* having as their instrumental media of destination the piano and the flute⁵⁶. The choice of these two very different instruments will allow us to acknowledge how the same piece may be interpreted in radically different ways, but – more importantly – how the creative stimulus offered by the instrument of destination may influence a composer's view of the piece to transcribe, as well as the piece's history of reception.

Among the first Italian transcriptions of the *Chaconne* is a version for two pianos realized by Fortunato Luzzatto⁵⁷. Interestingly, the title-page of the Durand published edition states that Luzzatto's transcription is based "on Schumann's and Mendelssohn's accompaniments". Indeed, both Schumann and Mendelssohn had evidently been impressed and enthused by the *Chaconne*, but they probably realized that the work, in its original version for unaccompanied violin, was hardly palatable on the concert stages of their era. So they both added a piano part, with the aim of clarifying their underlying harmonic structures and to provide timbral support to the violin's voice. It may be added that their piano accompaniments were considered to be so interesting and needed that a printed version⁵⁸ appeared, in which the two accompaniments were simultaneously displayed on parallel staves. The influence of these arrangements of the *Chaconne* for violin and piano duo were evidently felt in such a way that Luzzatto took them as a model for his own two-piano version.



Doubtlessly, however, the most important Italian piano transcription of the *Chaconne* is that realized by Ferruccio Busoni for the piano⁵⁹. This version is as successful in its realization as it is original in its concept, which would be imitated by many later musicians. The transcriber was fully aware of the personal quality of his stylistic choices. He had at first considered even the possibility of transcribing it for full orchestra, but later, as he himself explained, "It became clear to me that the *Chaconne* is not enough for a large apparatus; it loses some of its greatness. It still sounds the most homogeneous on the piano"⁶⁰.

In spite of the transcriber's satisfaction with his own version (and of the global success it was destined to earn), the dedicatee of Busoni's transcription, Eugène d'Albert, was sceptical about the opportunity of transcribing a work originally conceived for the violin into a piano piece. He wrote to the composer in the following – less than flattering – terms:

I played through your arrangement immediately on receipt, and it pleased me greatly, though, I must confess to you, not as much as your arrangement of the E major *Fugue*. I think the *Chaconne* won't tolerate an arrangement for two hands. In my opinion the only solution is to be found in the Brahms arrangement for the left hand alone. Any other adaptation must be necessarily too modern and I find this to be the case with your arrangement. It's something else to arrange an organ fugue – but a piece written for violin alone, conceived within the compass of the violin-clef, definitely loses by the introduction of basses and, for example, broken octave passages. This is my very humble opinion⁶¹.

As is well known, Brahms' version adds very little, in term of 'notes', to the original violin part, which is basically transposed an octave lower, and to which a few harmonic fillings are added (along with realization of Bach's abbreviations). By way of contrast, Busoni's perspective is markedly different, as he himself explained, in a draft he wrote for his reply to d'Albert:

The feeling from which I proceed is that Bach goes far beyond the boundaries and means of the violin in his conception of the work, so that the instrument he has intended for use in performance does not suffice. It was my intent to restore this, to a certain extent 'missing' aspect in the impact of this work as it was obviously intended, which is impressively grand in its conception. [...] I do not feel that the *Chaconne* lags behind any of Bach's organ fugues in its wealth of ideas, the grandeur of its emotions and of its structure, and even in the sheer size of the work⁶².

Here Busoni openly claims to have discovered, so to say, Bach's 'hidden intentions'⁶³ as regards his composition. The instrumental medium chosen by Bach did "not suffice" for what Busoni claimed to be Bach's very "conception of the work"; rather than radically transforming the *Chaconne*'s aesthetic principles in his piano transcription, Busoni believed (or affirmed to believe) that his arrangement "restore[d]" Bach's original intentions, which were somewhat hidden or veiled by the original violin version. As hinted in the excerpt quoted here, Busoni perceived the 'ideal' *Chaconne* in the form of an organ work, and he made this view explicit in his theoretical manifesto of piano transcription:

In his transcriptions of the *Preludes and Fugues* in D, E and E minor the editor has devoted much care to registration, and he refers to them as a collection of examples of this method. The piano transcription of the *Chaconne* for violin by the same master may be included in the series, in as much as the editor has in both cases treated tonal effects in an organistic sense. This procedure, which has been variously attacked, finds its justification chiefly in the meaningful content which cannot attain complete expression through the violin, and also in the example set by Bach in the characteristic organ transcription of his violin *Fugue* in G minor⁶⁴.

Through these statements, Busoni demonstrated his deep knowledge of Bach's works (citing the D-minor *Prelude and Fugue* for organ, BWV 539, whose *Fugue* can be considered as an organ version of the *Fugue* BWV 1001 for solo violin). He was also fully aware of Bach's own practices as a transcriber and arranger: these seemed to vindicate Busoni's interventions and his very personal aesthetic view, providing pseudo-historical justifications for his perspective. It is true that Bach's *Chaconne* evidently displays the composer's (and the performer's) struggle to overcome the instrument's physical and technical limits; as we have just seen, this consideration promotes, in Busoni's view, the use of an instrument more naturally suited for polyphony, but also the full and complete use of the late-Romantic piano's potential. In spite of this, however, it should be said that Busoni was also attentive to the traditions of violin performance of his era. As demonstrated by Paul Banks⁶⁵, whereas other musicians (such as the above-mentioned Luzzatto) based their transcriptions of the *Chaconne* first and foremost on Schumann's and Mendelssohn's accompaniments, most of Busoni's interpretations of Bach's abbreviations reveal his transcription's reliance on Ferdinand David's critical edition.

Busoni's "organistic" concept is therefore as fascinating as it is paradoxical. His itinerary from the violin's four strings to the piano's eighty-eight keys touches the manuals, pedals



and stops of an ideal organ, an instrument whose polyphonic and timbral possibilities abundantly transcend those of the piano itself. Bach's original work, which is both ascetic and heroic, undergoes first an almost exponential increase in sound, harmony and range, and then a reduction, in Busoni's attempt to recreate, on the piano, the variety of timbre, dynamics and contrapuntal texture typical for his imaginary organ version.

The organ on which Franco Castelli⁶⁶ recorded his own transcription of the *Chaconne* is, by way of contrast, not 'imaginary' at all. I cite it here in order to briefly compare it with Busoni's piano version, since their juxtaposition offers interesting insights. Busoni sought to obtain numerous timbral effects through doublings in octaves and thirds, with the aim in mind of imitating an organ registration on the piano. This implies that, should Busoni's piano version be transcribed for the organ, many of the effects obtained through the addition of notes could be easily imitated with less 'notes' and through the use of the organ stops. Consequently, it comes as no surprise that an organ version of the *Chaconne* should have a thinner texture (in terms of 'notes') than its pianistic equivalent. However, and even taking this all into consideration, the impression remains that Castelli's version is soberer than Busoni's, and this impression is confirmed when one listens to the transcriber's own audio recording of his version. It clearly appears that Castelli's arrangement is inspired by Busoni's transcription. However, it is also clear that Castelli did not simply transform Busoni's 'imaginary' organ into an actual one; rather, Castelli evidently took Bach's original (rather than Busoni's transcription) as his model, even though he duly amplified both its sound and its texture.

Chaconne
dalla partita BWV 1004 per Violino solo
Trascrizione per Organo di Franco Castelli
Hans Holstein Bach
(1685-1730)

Figure 18: F. Castelli, *Chaconne dalla partita BWV 1004 per Violino solo. Trascrizione per Organo di Franco Castelli*, Padua, Armelin, 2005, m. 1-9

Busoni's model did not stifle the creativity of yet another transcriber of the *Chaconne* for the piano. This transcription, just as Castelli's, was written after 2000 by an Italian composer, i.e. Angelo Boschian. In Boschian's case, actually, one can observe the deliberate choice to distance oneself from Busoni's arrangement. The range of Boschian's interpretation of the *Chaconne* is much narrower than Busoni's, and therefore much closer to the violin model. Interestingly, moreover, in the published version both dynamic and expression indications are missing. Without them, to imagine the palette of sound conceived by the composer is a matter of guesswork. Doubtlessly, however, Boschian's version is closer to the violin original, with respect to Busoni's, and it takes less advantage of the timbral and technical potential of its instrument of destination.



Figure 19: A. Boschian, *Ciaccona. Trascrizione per pianoforte dalla Partita n. 2 per violino BWV 1004*, Padua, Armelin, 2005, m. 1-10

Moving to a version having the flute as their instrument of destination, we will discuss the arrangement realized by Claudio Ferrarini, once more in the 2000s⁶⁷. In the *Preface* to his work, the transcriber briefly resumes the circumstances in which the original work had been composed. He also cites Helga Thoene's recent research⁶⁸, relating Bach's *Chaconne* with the biographical and spiritual events lived by the composer after the unexpected and untimely death of his first wife, Maria Barbara. The transcriber's attitude towards his task is explained in a few, brief but meaningful sentences:



The *Chaconne* is explicitly conceived for the violin, and it takes full advantage of its technical resources. However, and from many viewpoints, it is also a perfect example of ‘pure’ music, which can lead us through a true aural and interior itinerary. This is the angle from which, in my opinion, the numerous extant arrangements should be seen (among them the most famous ones are the one by Andrés Segovia for the guitar and the one by Ferruccio Busoni for the piano). A version for solo flute could not be missing: enjoy your practice!.

For technical reasons, Ferrarini transposes the piece into g-minor, i.e. a fifth higher than the violin original.

CIACCONA
dalla Partita per Violino n. 2 BWV 1004

Trascrizione per flauto solo di Claudio Ferrarini

JOHANN SEBASTIAN BACH

Figure 20: C. Ferrarini, *Ciaccona per Flauto solo dalla Partita per Violino N. 2 BWV 1004*.

Trascrizione per flauto solo, Bologna, Ut Orpheus, 2009, m. 1-9

The chords of the violin original are rendered, as far as possible, with simple or multiple acciaccaturas. Frequently, however, the transcriber has been (understandably) forced to trim down the abundance of Bach’s harmony in order not to exceedingly interrupt the flow of the upper-part melody through nearly unplayable bunches of notes, which would moreover take too much time to play. It is possible to observe, however, that such a lightening operation is enabled, in my opinion, precisely by the extraordinary role of the *Chaconne* within the violin repertoire and beyond it. With a grain of salt, it is arguable that this piece is so famous and well-known by musicians and music lovers in the Western tradition,

that its harmonies can be evoked even by performing a stylized version of the chords. In other words, listeners will somehow be driven to ‘hear’ the fullness of Bach chord even when it is replaced by a simple upbeat note. This happens by virtue of memory’s power to complete the information it receives through those filed in a person’s past musical experiences. The difference should be noted, however, between Ferrarini’s choice (which is due also to the *Chaconne*’s extreme complexity) and Crepax’ position with reference to his version of pieces excerpted from the *Cello Suites* (see Borghesi’s section above). Crepax purposefully selected those pieces which could be transferred with the smallest number of alterations from one instrument to the other, taking care even to make the cello’s phrasings and the recorder player’s breaths correspond. Ferrarini, instead, deliberately accepted the challenge of translating one of the most polyphonic and harmonic of all violin works for a monodic instrument.

Similar to Boschian, Ferrarini renounces adding dynamic or expression marks. Evidently, many contemporary transcribers of the *Chaconne* took as their starting point a modern *Urtext* edition of the violin original, in which no dynamic marks are added to Bach’s ‘notes’. In a different perspective, and even though he did take inspiration from David’s edition (which in turn did include added dynamics and expression marks), Busoni felt free to specify his interpretive vision of the piece, through an abundant use of phrasing, dynamics and articulations of his own. Doubtlessly, the quantity of added indications in Busoni’s transcription mirrors his substantial interventions on nearly all aspects of the work; his attitude is unequalled among the other Italian versions discussed here, and therefore the whole of his arrangement constitutes a consistent and artistically coherent choice. One could therefore argue that the other transcribers’ more discreet style is similarly mirrored in how they abstain from indicating dynamics and expression marks in their versions. This viewpoint is certainly an acceptable one, but it fails to take into consideration an important aspect. The ‘missing’ indications in Bach’s original are to be understood within the framework of a shared performance practice. This practice delimited a field within whose boundaries personal interpretive choices were certainly admitted, but not as entirely whimsical and capricious deliberations. Such rules may appear as ‘implicit’ in our eyes, since they are not specified through indications such as those found in later traditions; however, they were no less evident and binding for the musicians of Bach’s time, and they also largely depended on the instrument of destination.

When one passes from the Baroque violin to a modern piano or flute, the change in timbre and in technical features problematizes the practices established in HIP. When a transcriber intervenes on a self-standing work, belonging to a precise time and style, and transposes it onto a very different instrumental medium in terms of epoch and features,



adding or deleting notes and textures for technical and/or aesthetical reasons, it seems to be wished that such timbre and scoring choices be supported and integrated through performing indications. They have the goal to clarify, for the performer, the approach and the “interpretation” through which the transcriber sees his or her own work.

Paradoxically, then, and even though we normally consider transcriptions as a more ‘aggressive’ (i.e. creative) operation in comparison with an edition of a musical work, actually, and at least occasionally, the imprint of the musician who intervenes on the original text is even more pronounced in the case of the instructive edition than in that of an actual transcription. The transmission of the interpreter’s own idea of the piece is entrusted to the added indications in the case of instructive editions, while more recent transcriptions tend to privilege the exquisitely diastematic component, without complementing it with interpretive suggestions.

These are doubtlessly fascinating comparisons, allowing us to see how the evolution in taste and in the influences due to musicological studies, to HIP, to knowledge and beliefs regarding the ideal of authenticity influenced the normally creative practices of transcription and arrangement. Bach’s music continues to stimulate the musicians’ creativity, in Italy as elsewhere. It encourages them to enter in a fecund and lively dialogue with the original. The ways in which this dialogue is expressed, however, change sensibly as taste and modes change; thus, paradoxically, two coeval transcriptions for very different instruments (such as flute and piano) may look more similar to each other than two transcriptions for the same instrument (e.g. the piano) realized at different times.

General Conclusions

Throughout the three case-studies presented here, we have understood Bach’s *Solos* for string instruments both as unique works, with compositional and reception traits unequalled in the history of music, and as lively agents within a larger artistic, social and economic context.

The first contribution has demonstrated how instructive editions of Bach’s *Violin Solos* mirror the aesthetic principles of their time, and shape dramatically the representation of the subsequent generations. The second and third contributions have focused on the practice of transcription, pointing out the cultural value of this creative engagement with the score, and how it reveals a specific artistic concept as well as particular needs. Together,

these three contributions represent but a tile in the mosaic of the reception of Bach; however, the case-studies they offer prove the flexibility, adaptability and significance of Bach's string *Solos* within the framework of the larger evolution of musical thought in the nineteenth and twentieth centuries.

Notes

- ¹ Original wording: «Für Diejenigen[,] welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten aufs genaueste revidirt ist, mit kleinen Noten beigegefügt.» Title on the title page of David's edition: *SECHS SONATEN für die Violine allein von JOH. SEBASTIAN BACH. STUDIO ossia TRE SONATE per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von FERD. DAVID*. Leipzig, Fr. Kistner, 1843.
- ² «Performative» and «hermeneutic» interpretation according to HERMANN DANUSER, *Interpretation*, in MGG *Sachteil*, vol. 4, 2nd ed., Kassel, Bärenreiter, 1996, col. 1054.
- ³ See, for example, GAVIN STEINGO, *The Musical Work Reconsidered, In Hindsight*, «Current Musicology», 97, 2014, doi.org/10.7916/cm.v0i97.5326; REINHARD STROHM, *Werk – Performanz – Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs*, in Michele Calella and Nikolaus Urbanek (eds.), *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart and Weimar, Metzler, 2013, pp. 341–355; LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, 2007; REINHARD STROHM, *Looking back at ourselves: the problem with the musical work-concept*, in Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000 (= *Liverpool Music Symposium 1*), pp. 128–152; and WILHELM SEIDEL, *Werk und Werksbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- ⁴ See, for example, REINMAR EMANS, «Lesarten – Fassungen – Bearbeitungen: Probleme der Darstellung – Probleme der Bewertung», in Helga Lühning (ed.), *Musikdition: Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen, Max Niemeyer, 2002 (= *Beihefte zu editio 17*), pp. 189–196; and GEORG VON DAELSEN, «Die Fassung letzter Hand» in der Musik, «Acta Musicologica», 33, 1, January–March 1961, pp. 1–14.
- ⁵ For a discussion on the terminology, see ANNETTE OPPERMANN, *Musikalische Klassiker Ausgaben des 19. Jahrhunderts: Eine Studie zur deutschen Editionsgeschichte am Beispiel von Bachs "Wohltemperiertem Clavier" und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, pp. 21–22.
- ⁶ An informative and well-founded overview of this process and the various edition projects is provided in the publication Reinmar Emans and Ulrich Krämer (eds.), *Musikditionen im Wandel der Geschichte*, Berlin, De Gruyter, 2015 (= *Bausteine zur Geschichte der Edition 5*).
- ⁷ Cf. the series *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke* der Edition J. G. Cotta (from 1869 onwards) and Clara Schumann's *Instructive Ausgabe der Klavier-Werke von Robert Schumann* published by Breitkopf & Härtel in Leipzig (1887).
- ⁸ See CHIARA BERTOGLIO, *Instructive Editions of Bach's "Wohltemperirtes Klavier": An Italian Perspective*, Ph.D.



Diss., University of Birmingham 2012, pp. 22–28.

⁹ See, among others, KAREN LEHMANN, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe: Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C. F. Peters in Leipzig 1801–1865. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs*, Leipzig, Olms, 2004 (= *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 6); YO TOMITA, *Veiled Aspects of Bach Reception in the Long Nineteenth Century Exposed through a Macro examination of Printed Music: with Particular Focus on The Well Tempered Clavier*, «*Understanding Bach*», 7, 2012, pp. 29–53.

¹⁰ A list of these editions can be found in VASILIKI PAPADOPOULOU, *Instructive Editions of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: History and Significance*, «*Understanding Bach*», 9, 2014, pp. 108–111, here p. 109.

¹¹ ANDREAS MOSER, *Zu Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, «*Bach Jahrbuch*», 17, 1920, pp. 30–65, here p. 39.

¹² JULIUS ECKARDT, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1888, p. 229, letter, Leipzig, 2 January 1845; cited in CLIVE BROWN, *Joachim's performance style as reflected in his editions and other writings*, in Michele Calella and Christian Glanz (eds.), *Anklaenge 2008: Joseph Joachim (1831–1907). Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose*, Vienna, Mille Tre, 2008, pp. 205–224, here pp. 223–224.

¹³ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sechs Sonaten*, ed. David, title page (see footnote 1).

¹⁴ ANDREAS MOSER, *Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, p. 39: «David [ging] von der Annahme [aus], daß er [Bach] hinsichtlich der Dynamik, der Wahl von Stricharten, Fingersätzen und dergleichen auf die Einsicht und Erfahrung des Darstellers rechnete, wenn anders die Wiedergabe nicht trocken ausfallen sollte.» (David assumed that Bach counted on the performer's insight and experience with regard to dynamics, choice of strokes, fingerings, and the like, if the rendering was not otherwise to turn out dry.)

¹⁵ OSWALD LORENZ, *Joh. Seb. Bach, Sechs Sonaten für Violine allein (Studio, ossia tre sonate per il Violino solo senza Basso)*. Herausgegeben von Ferd. David. Neue Ausgabe. Leipzig, F. Kistner. 3 Hefte a 1 Thlr., «*Neue Zeitschrift für Musik*», 20, 5, 15 January 1844, p. 17–18, here p. 17.

¹⁶ Cf. VASILIKI PAPADOPOULOU, *Zur Editions- und Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo in der Zeit von 1802 bis 1940*, Ph.D. Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst, Vienna 2015.

¹⁷ PAOLO FELIS, *Preface to Moderne Ausgabe der Bach-Sonaten für VIOLINE in ganz neuer Art bearbeitet nach eigener Reform von PAOLO FELIS (Reformator bedeutender Studienwerke.)* (Title page), Berlin W.-Schöneberg, Neue Reform, 1910, p. [3]. This edition was brought to my attention by Prof. Dr. Dominik Sackmann (Zurich), to whom I extend my sincere thanks, not least for valuable advice on this subject. See also DOMINIK SACKMANN, *Triumph des Geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian Bach's "Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato"* (BWV 1001–1006), Stuttgart, Carus Verlag, 2008, p. 25, note 52, and LUKAS NÄF and DOMINIK SACKMANN, *Rezeption von Bachs Kammermusik*, in Siegbert Rampe and Dominik Sackmann (eds.), *Bachs Orchester und Kammermusik. Das Handbuch: Bachs Kammermusik*, Laaber, Laaber, 2013 (= *Das Bach-Handbuch* 5/2), pp. 361–395, here p. 373, where this edition and the changed rhythmic notation are mentioned.

¹⁸ General remark on the music examples: Annotations including reference signs reproduced outside the musical text in the editions are not reproduced here.

¹⁹ Original wording: «mit Fingersatz, Betonungszeichen, Metronomisierung und Klavierbegleitung».

²⁰ Bach's notation is included in Dönt's edition after his arrangement.

²¹ In neither of the surviving handwritten copies can slurs be found.

²² MARCO ANZOLETTI, *Preface to BACH SONATE E PARTITE PER VIOLINO SOLO. Edizione riveduta e*

commentata da Marco Anzoletti, Milan, Ricordi, 1921, pp. 1–2.

²³ UMBERTO ECO, *Welt als Text – Text als Welt*, chapter in *Streit der Interpretationen*, Hamburg, Philo, 2005, p. 31.

²⁴ See, for example, the performance by the violinist Valentina Svyatlovskaia (Blonay 2010): *Bach Adagio and Fuga*, 27 February 2010, <https://youtu.be/PHy4Yb7VN6U?t=374> (last accessed 26 April 2021).

²⁵ For an overview of the revival of the recorder, see EVEN O'KELLY, *The Recorder Today*, Cambridge University Press, Cambridge 1990 and HERMANN MOECK, *Recorders: hand-made and machine-made*, «Early Music», 10/1, January 1982, pp. 10–13. As concerns the German context see HEINZ HENGST, *Das Verschwinden der Blockflöte. Zum Wandel ästhetischer Präferenzen und Praktiken*, in *Ästhetiken in Kindheit und Jugend: Sozialisation im Spannungsfeld von Kreativität, Konsum und Dinstinktion*, ed. by Sebastian Schinkel and Ina Herrmann, Transcript, Bielefeld, pp. 39–54. For Great Britain, see to ALEXANDRA MARY WILLIAMS, *The dodo was really a Phoenix: The Renaissance and Revival of the Recorder in England 1879–1941*, PhD Thesis, Faculty of Music, The University of Melbourne, 2005.

²⁶ FRANCO CREPAX, *Bach per flauto dolce senza accompagnamento*, Milano, Ricordi, 1957, n. ed. 129541. I would like to sincerely thank M. Ugo Piovano for providing me with a copy of Franco Crepax' volume, and for his precious advice, as well as for his continuing willingness to enter into dialogue.

²⁷ FRANCO CREPAX, Note, in *Bach per flauto dolce senza accompagnamento*, cit., s.p.

²⁸ Strangely, Crepax did not include the Bourrée II from *Suite n. 4*, maybe because it is too short to constitute an independent work.

²⁹ Among the first examples, we can cite two series of Bach's keyboard music edited respectively by Edoardo Bix (EDOARDO BIX, *Scelta sistematica e progressiva delle composizioni per pianoforte di G. S. Bach corredate di note, diteggiatura, indicazioni di metronomo, &c. da Edoardo Bix*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1872, n. ed. 43440–43443) and Beniamino Cesi (BENIAMINO CESI, *Metodo per lo studio del pianoforte di Beniamino Cesi. Composizioni di Gio. Seb. Bach raccolte, ordinate e digitate*, 9 voll., Milano, Ricordi, 1894, n. ed. 100517–100526).

³⁰ BRUNO MUGELLINI, *23 Pezzi facili di G. S. Bach scelti ordinati e diteggiati, con note illustrate e la maniera d'esecuzione di tutti gli abbellimenti da Bruno Mugellini*, Milano, Ricordi, 1897, n. ed. 100959.

³¹ MARIA BORGHESI, *I 23 Pezzi facili di Bach nella revisione di Mugellini: le edizioni, la raccolta e la fortuna*, «Fonti Musicali Italiane», LII, 2017, pp. 177–212.

³² With regard to the reception of *Cello Suites* in 20th-century Italy, see Maria Borghesi, *Edizioni, registrazioni e generazioni a confronto. Le Suites per violoncello solo di Johann Sebastian Bach in Italia*, «Per Archi», XIV, 11, 2019, pp. 116–141. As concerns the editorial history and reception of *Cello Suites* worldwide, see ZOLTÁN SZABÓ, *Problematic Sources, Problematic Transmission: An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach*, Ph.D. Dissertation, University of Sydney, Sydney. 2016.

³³ Cf. recording by Pablo Casals. Moreover, see the volume by ERIC SIBLIN, *Le Suites per violoncello. Da Johann Sebastian Bach a Pablo Casals: storia e misteri di un capolavoro barocco*, trad. it. di Silvia Albesano, Milano, Il Saggiatore, 2011.

³⁴ JOHANN SEBASTIAN BACH, *6 Sonate [Suites] per violoncello. Opera postuma con digitazione e colpi d'arco di J.J. Dotzauer. Nuova edizione riveduta da Giuseppe Magrini*, Milano, Ricordi, 1918, n. ed. E.R. 70.

³⁵ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sei Sonate o Suites per violoncello, opera postuma [a cura di] Luigi Forino*, Milano, Ricordi, 1923, n. ed. E.R. 430.

³⁶ PIERRE FOURNIER, *J. S. Bach. Suites pour violoncelle (BWV 1007-1012)*, Archiv, ed. nn. 198 186/7/8.

³⁷ ANTONIO JANIGRO, *Le 6 suite per violoncello*, Westminster/Doremi, ed. Nn. DHR-8014-5, 1954.

³⁸ ENRICO MAINARDI, *Suites n. 2 D-moll fur Violoncello Solo BWV 1008, 3 LP*, Decca, ed. n. AK-2155/2156/2157, 1948, Id., *Suites n. 3 in C Major for Violoncello (Unaccompanied)*, Decca, ed nn.. LL-403 e LX-3069; Id., *Suite*



n. 4 in E Flat Major for Unaccompanied Cello, Decca, ed. nn. LL-404 e NLXT-2673, 1950.

³⁹ With regard to the Italian editorial market production concerning Bach's music in the middle of 20th century, see MARIA BORGHESI, *Italian Reception of Johann Sebastian Bach (1950-2000)*, Köln, Dohr Verlag 2021, pp. 27-72.

⁴⁰ Cf. SBB-PK, MUS. MS. BACH P 269 and SBB-PK, MUS. MS. BACH P 804. For a complete portrait of manuscript sources of Bach's *Cello Suites* see the *Kritischer Bericht* included in the Neue Bach Ausgabe (JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sechs Suiten für Violoncello solo bwv 1007–1012. Kritischer Bericht*, hrsg. von Hans Eppstein, in *Neue Ausgabe Samtlicher Werke*, Bd.VI/2, Kassel, Barenreiter, 1999).

⁴¹ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007–1012*, hrsg. von Alfred Dürfell, in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Bd. 27, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1879.

⁴² In the example, Crepax' version is compared with the Bach-Gesellschaft Ausgabe, not BGA (and not with the more recent Neue Bach Ausgabe) since it was the only critical edition at the editor's disposal. Cf. BACH, *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007–1012*, hrsg. von Alfred Dürfell, in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, cit. and JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sechs Suiten für Violoncello Solo*, hrsg. von Hans Eppstein, in *Neue Bach Ausgabe*, Bd. VI/2, Kassel, Barenreiter, 1988.

⁴³ The word “puntatura” in Italian means “spot welding”, namely the operation of registering the sheets (with the edges against the appropriate front and side squares), before printing. Furthermore, in musical jargon the term “puntatura” is used in the operatic field, to indicate the adaptation of a vocal part to a new interpreter for whose different vocal register it becomes necessary to “fine-tune” the part.

⁴⁴ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007–1012*, hrsg. von Alfred Dürfell, cit.

⁴⁵ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sei Sonate per violoncello. Opera postuma con digitazione e colpi d'arco indicati da J.J. Dotzauer. Nuova edizione riveduta da Giuseppe Magrini*, cit.

⁴⁶ Cf. JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007–1012*, hrsg. von Alfred Dürfell, in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, cit., p. 62.

⁴⁷ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Suites I-III for violoncello solo arranged for alto recorder solo*, ed. by Frans Brüggen, Tokyo, Zen-on Music Co., 1973, ZO 2100176. With regards to Brüggen's edition of Bach's *Cello Suites*, see MARIA BORGHESI, *Sonate, Partite e Suites “per flauto dolce” di J. S. Bach. Frans Brüggen e oltre, «Philomusica Online»*, forthcoming.

⁴⁸ BACH, *Sei Sonate per violoncello. Opera postuma con digitazione e colpi d'arco indicati da J.J. Dotzauer. Nuova edizione riveduta da Giuseppe Magrini*, cit., p. 5.

⁴⁹ This was commercialised as a new edition, but technically as a reprint using the same editorial number: FRANCO CREPAX, *Bach per flauto dolce senza accompagnamento*, Milano, Ricordi, 1982², ed. n. 129541.

⁵⁰ FRANCO CREPAX, *Bach for the recorder*, London, Ricordi, 1960, ed. n. LD 434.

⁵¹ Crepax' volume is stored in the Biblioteca provinciale dei Frati minori cappuccini in Turin.

⁵² Data concerning the dissemination of Crepax' volumes are taken from Worldcat (last update, 21/04/2021).

⁵³ However, the English texts evidently were not revised by a native speaker as is evident by their convoluted and unnatural prose.

⁵⁴ Cf. CLAUDIO SARTORI, *Casa Ricordi: 1808–1958*, Milano, Ricordi, 1958, p. 85; BIANCA MARIA ANTOLINI, *Ricordi*, in *Dizionario degli editori musicali italiani. 1750– 1930*, vol. 2, a c. di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 286–313: 292–294; STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'Opera: storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp. 198–206.

⁵⁵ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Suites I-III for violoncello solo arranged for alto recorder solo*, ed. by Frans Brüggen, cit.; JOHANN SEBASTIAN BACH, *Bach for Treble Recorder. Movements by Johann Sebastian Bach and Carl Philipp*

Emanuel Bach, ed. by Hans-Martin Linde, Mainz, Schott, 1990, n. ed. 7781.

- ⁵⁶ Other Italian transcriptions of the *Chaconne*, beside those cited here, include (but the list is incomplete and provisional): Edoardo Calamani (string orchestra, 1907); Alfredo Casella (full orchestra, 1936; published by Carisch); Riccardo Nielsen (string orchestra, 1936; published by Società Anonima Lombarda Arti Grafiche); Ulisse Matthey (organ, before 1947; published by Carrara); Michelangelo Abbado (orchestra, 1950; published by Suvini Zerboni); Luigi Schiminà (string quartet, 1966; published by Curci); Eros Roselli (guitar, 1998; published by Sinfonica); Frédéric Zigante (guitar, 2000; published by Suvini Zerboni); Emanuela Degli Esposti (harp, 2016; published by Stella Mattutina).
- ⁵⁷ FORTUNATO LUZZATTO, *Chaconne pour violon / J. S. Bach; transcription pour 2 pianos à 4 mains d'après l'accompagnement de piano de Schumann et Mendelssohn par F. Luzzatto*, Paris, A. Durand & fils, (?).
- ⁵⁸ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Chaconne für Violine solo / von Joh. Seb. Bach; mit Klavierbegleitung von Rob. Schumann und F. Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig, Peters, (?).
- ⁵⁹ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Chaconne aus der vierten Sonate für Violine allein von Johann Sebastian Bach. Zum Concertvortrage für Pianoforte bearbeitet und Herrn Eugen d'Albert zugeeignet von Ferruccio B. Busoni*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893. About the transcriptions of the *Chaconne*, see also GEORG FEDER, *Geschichte der Bearbeitung von Bachs Chaconne*, in *The Bach Chaconne for Violin Solo: A Collection of Views*, ed. by Martinc Geck, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, pp. 168–189; TALIA PECKER BERIO, *La Chaconne e i suoi visitatori*, in *La trascrizione. Bach e Busoni (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia)*, ed. by Talia Pecker Berio, 18, 1987, pp. 75–77); PIERO RATTALINO, *La “Ciaccona” di Bach: saggio di storia dell’interpretazione: Seminario di studi della Scuola superiore di musicologia e pedagogia musicale di Fermo - Università di Macerata - Comune di Fermo - 14 marzo-24 aprile 1986*, Milan, Unicopli, 1988; MARTINA FABRIKANT, *Bach-Busoni Chaconne. A piano transcription analysis*, PhD thesis, The University of Nebraska, Lincoln, 2006. On the Italian piano transcriptions of Bach's *Sei Solo*, see CHIARA BERTOGLIO, *From Bach's violin to Italian pianos: the Sei Solo in the Italian piano transcriptions*, in *Forms of Performance: from J.S. Bach (1685–1750) to M. Alunno (1972-)*, ed. by Michael Maul and Alberto Nones, Wilmington DE, Vernon Press, 2020, pp. 17–24.
- ⁶⁰ FERRUCCIO BUSONI, *Letter to his wife (March 28th, 1915)*, in *Busoni. Briefe an seine Frau*, ed. by Friedrich Schnapp, Erlenbach, Rotapfel Verlag, 1935, p. 319.
- ⁶¹ EUGÈNE D'ALBERT, Letter in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nach. F. Busoni B II, 12. As translated into English in Paul Banks, “Busoni and Bach’s Chaconne in the Nineteenth Century”, paper delivered at the *Ninth Conference on Nineteenth Century Music* (Nottingham 1996), available online at <http://pwb101.me.uk/busoni-and-bachs-chaconne-in-the-nineteenth-century>.
- ⁶² FERRUCCIO BUSONI, handwritten manuscript in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nach. F. Busoni B I, 1. As translated into English in NORBERT MÜLLEMANN, *Preface*, in FERRUCCIO BUSONI, *Chaconne from Partita no. 2 d minor*, Munich, Henle, 2013, p.VI.
- ⁶³ On the inflammatory topic of the composer's “intentions”, see, among others, PETER KIVY, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995; RICHARD TARUSKIN, *Cursed Questions: On Music and Its Social Practices*, Berkeley, University of California Press, 2020.
- ⁶⁴ FERRUCCIO BUSONI, “Von der Übertragung Bach’scher Orgelwerke auf das Pianoforte”, Appendix to *Bachs wohltemperirte Klavier*, Book I, volume IV, ed. by Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894, p. 167.
- ⁶⁵ PAUL BANKS, *Busoni and Bach’s Chaconne in the Nineteenth Century*, paper delivered at the *Ninth Conference on Nineteenth Century Music* (Nottingham 1996), available online at <http://pwb101.me.uk/busoni-and-bachs-chaconne-in-the-nineteenth-century>.
- ⁶⁶ FRANCO CASTELLI, *Chaconne dalla partita BWV 1004 per Violino solo. Trascrizione per Organo di Franco Castelli*,



Padua, Armelin, 2005. The transcriber's own performance of his piece is available on YouTube, recorded on a Tamburini organ in Lodivecchio, Lodi, Italy: <https://www.youtube.com/watch?v=fD6FKdahWd0>.

⁶⁷ CLAUDIO FERRARINI, *Ciaccona per Flauto solo dalla Partita per Violino N. 2 BWV 1004. Trascrizione per flauto solo di Claudio Ferrarini*, Bologna, Ut Orpheus, 2009.

⁶⁸ HELGA THOENE, *Johann Sebastian Bach. Ciaccona: Tanz oder Tombeau?*, Oschersleben, Dr. Ziethen Verlag, 2009.

APPENDICE

Dono Delius / Elenco Sez. C

Al cuore del **Dono Delius**, archivio personale che il professore ha ceduto al Conservatorio “N. Paganini” nel 2013, si colloca un Database di circa 23.000 voci consultabile online (<https://www.conspaganini.it/categoria/fondo-delius>). Al suo interno sono contenuti: **sez. A** (Literatur, ossia Saggistica), **sez. B** (Musica a stampa), **sez. C** (Copie di manoscritti ed edizioni musicali antiche); sono inoltre censite, e documentate attraverso una stringa di dati essenziali, migliaia di risorse musicali non materialmente presenti. La sez. **D** contiene invece materiali di studio. Mentre però le sez. A e B (e anche la **sez. E**, discografia) sono ricercabili in Opac SBN, la sez. C è visualizzabile solamente nel sottoinsieme “*Spartiti e Partiture Dono Delius*” (che riporta tutte le risorse musicali effettivamente presenti). All’epoca della donazione non erano state emanate le regole di catalogazione riferite alle riproduzioni, oggi normate in > Reicat > Parte I > Capitolo 6 > 6.0 > 6.0.4. Queste normative rendono espressamente catalogabili e fruibili anche fotocopie e microfilm – fatto salvo l’obbligo di ottenere il consenso dei possessori dei documenti originali per eventuali ripubblicazioni.

Nonostante un elenco cartaceo renda impossibile raffinare la ricerca nei singoli campi Autore, Titolo, Fonti, Organico, Incipit (il ché è invece possibile nel Database online “*Spartiti e Partiture Dono Delius*”, come nell’intera *Banca Dati Delius*), visualizzare in blocco i contenuti della **sez. C** del **Dono Delius** può risultare di immediata utilità e può favorire – per studenti e studiosi – la riscoperta di pagine sconosciute del nostro repertorio: sono infatti contenute in questa sezione centinaia di copie di manoscritti ed edizioni antiche che il professore aveva raccolto nell’arco di tutta la vita.

Consultando il catalogo cartaceo e disponendo di connessione internet, oltre ai dati Autore/Titolo/Organico sarà possibile accedere alla singola scheda, così come essa compare nella *Banca Dati Delius* (ossia integrata di indicazione delle fonti antiche e moderne, di eventuali osservazioni, e dell’*incipit* alfanumerico).



Dono Delius – which Conservatorio “N. Paganini” received in 2013 – contains a Database rich of over 23.000 items, available for consultation as <https://www.conspaganini.it/categoria/fondo-delius>. Inside, you find a list of contents of section **A** (*Literatur*), section **B** (Printed music) and section **C** (Copies of Manuscripts and Ancient Editions); you also find thousands of musical resources not physically part of the donation, but quoted as for their essential data. Sections **A**, **B** and **E** (discography) are researchable in Opac SBN, while section **C** is only consultable in the Database “*Spartiti e Partiture Dono Delius*”, containing the list of all musical resources physically available. (As a matter of fact, reference legislation regarding music reproductions was unclear until the standards recently established in > Reicat > Parte I > Capitolo 6 > 6.0 > 6.0.4. Now, photocopies and microfilms are actually catalogable. Permission from the libraries owning the originals must be requested for new editions).

In the Database “*Spartiti e Partiture Dono Delius*” – as well as in the entire *Banca Dati Delius* – you may refine your research querying Author, Title, Sources, Scoring, *Incipit*. Obviously, none of that is possible within a paper list. Nevertheless, a complete Catalogue of section **C** may be quite useful, as this section represents a really significant part of the donation: copies of manuscripts and printed ancient editions which Prof. Delius had been collecting lifelong. So, it may be a good tool having in one block the complete list of this section; furthermore, its inclusion in this 2020 Conference Proceedings gives a practical demonstration of the will of enlarging our flute repertoire – which is exactly International Study Days’ aim.

If an internet connection is available, not only you can access to the basic data of musical resources (Author, Title, Scoring), but also you can enter each item, as it appears in the original *Banca Dati Delius* – including Sources (Fonti), General info (Osservazioni) and musical *Incipit*.



collocazione	nominativo	titolo	organico	
C1	Aber, Giov	Trio c moll	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C2	Aber, Giov	Trio C Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C3	Aber, Giov	Trio G Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C4	Aber, Giov	Trio e moll	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C5*	Almenraeder, Charles	Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts		<u>vedi scheda</u>
C6 INC.	Almerighi,	Trio op1,6 EsDur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C6 INC.	Almerighi,	Trio op1,4 F Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C6 INC.	Almerighi,	Trio op1,3 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C6 INC.	Almerighi,	Trio op1,2 C Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C6 INC.	Almerighi,	Trio op1,1 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C6 INC.	Almerighi,	Trio op1,5 D Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C7	Amon, J A	Sonate op48,3 C-Dur	Kl,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C8	Angiolini	Sonate G Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
AN.18INC	Anonymus	Sonate 4 a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 3 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 6 e moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 10 E Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.17INC	Anonymus	Trio 6 B Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.17INC	Anonymus	Trio 4 e moll	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.17INC	Anonymus	Trio 2 a moll	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.17INC	Anonymus	Trio 1 D Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.17INC	Anonymus	Trio 5 B Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>



C An.17INC	Anonymus	Trio 7 d moll	2VI,B	vedi scheda
C An.17INC	Anonymus	Trio 8 F Dur	2VI,B	vedi scheda
C An.17INC	Anonymus	Trio 3 C Dur	2VI,B	vedi scheda
C An.16	Anonymus	Capriccio A Dur	Fl,Pfte	vedi scheda
C An.15*	Anonymus	Principi per apprendere la musica		vedi scheda
C An.14*	Anonymus	Suite n°4 in Re magg.	VI,B	vedi scheda
C An.14*	Anonymus	Suite n°3 in la min.	VI,B	vedi scheda
C An.14*	Anonymus	Suite n°2 in Sol magg.	VI,B	vedi scheda
C An.14*	Anonymus	Suite n°1 in sol min.	VI,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett D Dur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett G Dur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Sonate C Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett 1 EsDur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Sonate G Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Sonate F Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Sonate A Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett EsDur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett EsDur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett 5 C Dur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett B Dur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett B Dur	VI,2Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett G Dur	VI,2Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett B Dur	2VI,Va,B	vedi scheda
C AN.13INC	Anonymus	Quartett d moll	2VI,Va,B	vedi scheda



C AN.13INC	Anonymus	Quartett A Dur	2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.13INC	Anonymus	Sonate G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.13INC	Anonymus	Quartett 3 F Dur	2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.13INC	Anonymus	Quartett 4 A Dur	2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.13INC	Anonymus	Quartett g moll	2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.13INC	Anonymus	Quartett 6 D Dur	2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.12INC	Anonymus	Duo 3 G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.12INC	Anonymus	Duo 2 C Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.12INC	Anonymus	Duo 1 F Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.11INC	Anonymus	Concerto D Dur	Fl,Q,2cor	<u>vedi scheda</u>
C AN.10INC	Anonymus	Sonate C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.1	Anonymus	Sonate F Dur	VI,Pf	<u>vedi scheda</u>
C An.4 INC	Anonymus	Quartett G Dur	4Fl	<u>vedi scheda</u>
C An.4 INC	Anonymus	Duo D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C An.4	Anonymus	Sonate D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate D Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate F Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate G Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate B Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate C Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate B Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate G Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate G Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate EsDur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C An.3 INC	Anonymus	Sonate F Dur	Cemb,Fl	<u>vedi</u>



C An.3 INC	Anonymus	Sonate D Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.3 INC	Anonymus	Sonate A Dur	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C AN.21INC	Anonymus	Sonate D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.20INC	Anonymus	Sonate?	VI	<u>vedi scheda</u>
C An.20INC	Anonymus	Sonate e moll	Cemb (?Fl,B)	<u>vedi scheda</u>
C An.20INC	Anonymus	Trio A Dur	Fl,VI,B	<u>vedi scheda</u>
C An.20INC	Anonymus	Sonate G Dur	Fl,B ?	<u>vedi scheda</u>



C An.2	Anonymus	Sonate g moll	VI,B	vedi scheda
C An.18INC	Anonymus	Sonate 1 A Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 8 g moll	VI,B	vedi scheda
C An.18INC	Anonymus	Sonate 2 d moll	VI,B	vedi scheda
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 9 h moll	VI,B	vedi scheda
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 7 B Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.18INC	Anonymus	Sonate 5 C Dur	VI,B	vedi scheda
C An.9 INC	Anonymus	Suite 11 h moll	2Fl,B	vedi scheda
C An.9 INC	Anonymus	Suite 10 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C An.9 INC	Anonymus	Suite 9 h moll	2Fl,B	vedi scheda
C AN.9 INC	Anonymus	Suite 8 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C An.9 INC	Anonymus	Suite 7 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C AN.9 INC	Anonymus	Suite 6 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C An.9 INC	Anonymus	Suite 5 e moll	2Fl,B	vedi scheda
C An.8	Anonymus	Quartett D Dur	2Ob,Fg,Pos	vedi scheda
C An.6*	Anonymus	Concerto in Fa magg.	6Fg	vedi scheda
C AN.5 INC	Anonymus	Trio 1 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C AN.5 INC	Anonymus	Trio 5 A Dur	2Fl,B	vedi scheda
C AN.5 INC	Anonymus	Trio 2 F Dur	2Fl,B	vedi scheda
C AN.5 INC	Anonymus	Trio 6 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C AN.5 INC	Anonymus	Trio 3 A Dur	2Fl,B	vedi scheda
C AN.5 INC	Anonymus	Trio 4 F Dur	2Fl,B	vedi scheda
C193	Anonymus	Sonate A Dur	VI,B	vedi scheda
C263	Anonymus	Sonate G Dur	Fl,B	vedi scheda
C465	Anonymus	Sonate B Dur	VI?	vedi



C465	Anonymus	Sonate e moll	VI,B	vedi scheda
C219	Anonymus (Aliotti?)	Anulfo/Arnolfo?	Fl,B	vedi scheda
C219	Anonymus (Malipiero?)	Edviga	Fl,B	vedi scheda
C219	Anonymus (Roy?)	Pupille care	Fl,B	vedi scheda
C An.19	Anonymus J G S	Concerto F Dur	Fg,Q	vedi scheda
C9*	Attai(n)gnant, Pierre	27 Chansons musicales à quatre parties		vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,9 B Dur	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,2 c moll	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,11 g moll	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,1 B Dur	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,3 f moll	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,4 g moll	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,5 EsDur	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,6 F Dur	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,7 B Dur	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,8 EsDur	VI(Ob),B	vedi scheda
C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,10 EsDur	VI(Ob),B	vedi scheda



C10 INC.	Babell, W	Sonate op.post.I,12 c moll	VI(Ob),B	<u>vedi scheda</u>
C13	Bach, CPE	Concerto d moll Wq 22,H484,1	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>
C13	Bach, CPE	Concerto d moll Wq 22,H484,1	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>
C16	Bach, CPE	Trio G Dur Wq150,H574	Fl,VI,B	<u>vedi scheda</u>
C15*	Bach, CPE	Exempel nebst 18 Probe-Stücken in 6 Sonaten zu Bachs "Versuch..."		<u>vedi scheda</u>
C17	Bach, CPE	Sonate C Dur Wq 87 H515	Cemb,Fl	<u>vedi scheda</u>
C14	Bach, J Chr	Sonate op16,1 D Dur	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C18	Bach, J Chr	Sonate op16,6 F Dur	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C12	Bach, J Ernst	Trio g moll	Cemb,VI	<u>vedi scheda</u>
C12	Bach, J Ernst	Trio g moll	Cemb,VI	<u>vedi scheda</u>
C19*	Backofen, J.G.Heinrich	Grand Duo op.37	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C20	Baldini, Gius	Sonata III D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C20	Baldini, Gius	Sonata I G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C20	Baldini, Gius	Seguita III D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C20	Baldini, Gius	Seguita I G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C20	Baldini, Gius	Seguita II e moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C20	Baldini, Gius	Sonata II e moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C21*	Baldini, Giuseppe	Canzone e Duetti	S,G	<u>vedi scheda</u>
C22	Barsanti, F	Sonate F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>



C23*	Beethoven, Ludwig van	Duo Sol magg. WoO26	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C36	Benda ?	Sonate h moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C25 INC.	Benda, F	Sonate op1,5 E Dur L3,51	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C24 INC.	Benda, F	Sonate A Dur L3,100	Vadm,B	<u>vedi scheda</u>
C24 INC.	Benda, F	Sonate A Dur L3,114	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C26 INC.	Benda, F	Concerto A Dur	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>
C28	Benda, F	Sonate A Dur L3,109	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C27 INC.	Benda, F	Concerto G Dur	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>
C29	Benda, F	Sonate AsDur L3,92	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C30	Benda, F	Sonate G Dur L3,83	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C31	Benda, F	Sonate a moll L3,118	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C32	Benda, F	Sonate F Dur L3,65	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C34	Benda, F	Sonate F Dur L3,63	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C33	Benda, F	Sonate G Dur L3,86	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C38	Benda, F	Sonate B Dur L3,125	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C402	Benda, F	Sonate C Dur L3,6	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C39	Benda, F ?	Sonate G Dur L3,149	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C40*	Benelli, Antonio	Per pietà bell""idol mio - Cavatina in sol magg. op.33	S,Fl,Pft; S,VI,Hf	<u>vedi scheda</u>
C41*	Berbiguier, Tranquille	10 kleine Priudien op.139	Fl	<u>vedi scheda</u>
C42**	Berbiguier, Tranquille	Bocage que l'aurore - Romance variée op.67	Fl,Pft	<u>vedi scheda</u>
C44 INC.	Bernardi, Fr	Quartett G Dur	4Fl	<u>vedi</u>



C45	Bernier, Nic	Kantate G Dur	S,Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C46,7,8	Bernier, Nic	Kantate a moll	S,Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C49	Besozzi, Carlo	Trio 1 C Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C50	Besozzi, Carlo	Trio 2 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C52	Besozzi, Carlo	Trio 4 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C51	Besozzi, Carlo	Trio 3 D Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C54	Besozzi, Carlo	Trio 6 A Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C53	Besozzi, Carlo	Trio 5 D Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,7 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,2 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,4 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,5 e moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,6 C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,1 a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,8 g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,9 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,10 c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,12 h moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,3 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C55	Besseghi	Sonate op1,11 d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C58	Bigaglia	Trio G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C57	Bigaglia	Sonate op1,2 G Dur	VI(Fl),B	<u>vedi scheda</u>



C57	Bigaglia	Sonate op1,1 D Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,9 F Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,3 B Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,11 C Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,10 B Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,12 F Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,8 e moll	Vi(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,7 a moll	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,6 G Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,5 e moll	VI(Fl),B	vedi scheda
C57	Bigaglia	Sonate op1,4 g moll	VI(Fl),B	vedi scheda
C59	Binago, P	Trio G Dur	2Fl,Va	vedi scheda
C60 INC.	Binder	Sonate 3 c moll	Cemb,Fl	vedi scheda
C60 INC.	Binder	Sonate 4 A Dur	Cemb,Fl	vedi scheda
C60 INC.	Binder	Sonate 6 F Dur	Cemb,Fl	vedi scheda
C60 INC.	Binder	Sonate 2 D Dur	Cemb,Fl	vedi scheda
C60 INC.	Binder	Sonate 1 G Dur	Cemb,Fl	vedi scheda
C60	Binder	Sonate 5 e moll	Cemb,Fl	vedi scheda
C61 INC.	Bini	Duo 6 G Dur	2VI	vedi scheda
C62	Blavet u a	Suite e moll	2Fl	vedi scheda
C62	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	vedi scheda
C62	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	vedi scheda
C62	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	vedi scheda



C62	Blavet u a	Suite G Dur,g moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C62	Blavet u a	Suite G Dur,g moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C62	Blavet u a	Suite G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C62	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite e moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite e moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite e moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite a moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C63	Blavet u a	Suite C Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C62	Blavet u a	Suite C Dur,c moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C62	Blavet u a	Suite a moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C62	Blavet u a	Suite h moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C64	Blavet, M	Sonate op2,6 a moll La Bouget	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C64	Blavet, M	Sonate op2,5 D Dur La Chauvet	Fl,B	<u>vedi scheda</u>



C64	Blavet, M	Sonate op2,2 d moll La Vibray	Fl,B	vedi scheda
C64	Blavet, M	Sonate op2,3 e moll La Dh,rouville	Fl,B	vedi scheda
C64	Blavet, M	Sonate op2,4 g moll La Lumagne	Fl,B	vedi scheda
C64	Blavet, M	Sonate op2,1 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C67	Blockwitz	Suite No6 C-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C67	Blockwitz	Suite No5 G-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C67	Blockwitz	Suite No1 D-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C67	Blockwitz	Suite No2 e-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C67	Blockwitz	Suite No4 h-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C66	Blockwitz	Trio D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No6 e-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No1 c-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No2 C-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No3 d-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No4 D-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No7 E-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No5 Es-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No15 h-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No8 F-Dur	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No9 fis-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No10 g-moll	Fl,Bc	vedi scheda
C65	Blockwitz	Suite No11 G-Dur	Fl,Bc	vedi scheda



C65	Blockwitz	Suite No12 a-moll	Fl,Bc	<u>vedi scheda</u>
C65	Blockwitz	Suite No13 A-Dur	Fl,Bc	<u>vedi scheda</u>
C65	Blockwitz	Suite No14 B-Dur	Fl,Bc	<u>vedi scheda</u>
C68**	Boieldieu, Fr Adrien	Trio op.5	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C70**	Bordet, T.	Méthode raisonnée pour apprendre la musique (2 livres)		<u>vedi scheda</u>
C71	Bosi, Carlo	Duo B Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C71	Bosi, Carlo	Duo C Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C71	Bosi, Carlo	Duo C Dür	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C72	Braun, Joh	Trio G Dur	Fl,VI,B	<u>vedi scheda</u>
C73*	Brenner, H.	Trio concertant n° 2 in do magg.	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C73*	Brenner, H.	Trio concertant n° 3 in sol magg.	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C75*	Busoni, Ferruccio	Duo in mi min. op.43 (73)	2Fl,Pft	<u>vedi scheda</u>
C284*	C.Kreutzer-K.Keller	Lob des Frühlings in re magg.	S,Fl,G	<u>vedi scheda</u>
C80	Call, L de	Fantasie op6,3 D-Dur	Fl	<u>vedi scheda</u>
C80	Call, L de	Fantasie op6,2 G-Dur	Fl	<u>vedi scheda</u>
C80	Call, L de	Fantasie op6,1 C-Dur	Fl	<u>vedi scheda</u>
C79	Call, L de	Trio Serenade op41 D Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C78	Call, L de	Trio op31 e moll	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C77	Call, L de	Duo op1,3 D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C83	Cambini	Duo op2,5 D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>



C83	Cambini	Duo op2,4 e moll	2Fl	vedi scheda
C83	Cambini	Duo op2,3 C Dur	2Fl	vedi scheda
C83	Cambini	Duo op2,6 F Dur	2Fl	vedi scheda
C83	Cambini	Duo op2,2 G Dur	2Fl	vedi scheda
C83	Cambini	Duo op2,1 D Dur	2Fl	vedi scheda
C83	Cambini	Duo op2,8 G Dur	2Fl	vedi scheda
C83	Cambini	Duo op2,7 a moll	2Fl	vedi scheda
C82	Cambini	Sinfonie conc No4 D Dur	2Fl,Q,2H	vedi scheda
C81	Cambini	Sinfonie conc No3 G Dur	2Fl,Q,2H	vedi scheda
C90	Campioni	Trio op3,6 G Dur (Pastorale)	2Vi,B	vedi scheda
C87	Campioni	Duo F Dur	2Cl	vedi scheda
C86 INC.	Campioni	Trio op5,1 G Dur	2Vi,B	vedi scheda
C85 INC.	Campioni	Trio op1,6 A Dur	2Vi,B	vedi scheda
C91*	Campra, André	Aria (dalla tragedia Hesione)	S,Fl,B	vedi scheda
C92	Camus	Duo conc op11,1 g moll	2Fl	vedi scheda
C93	Cannabich, Chr	Quartett op1,2 G Dur	Fl,V,Va,Vc	vedi scheda
C95	Cannabich, M Fr	Sonate op1,4 e moll	Fl,B	vedi scheda
C95	Cannabich, M Fr	Sonate D Dur	Fl,B	vedi scheda
C94/5	Cannabich, M Fr	Sonate op1,2 h moll	Fl,B	vedi scheda
C96	Caporale, Andrea	Sonate d moll	Vc,B	vedi scheda
C96	Caporale, Andrea	Sonate G Dur	Vc,B	vedi scheda
C96	Caporale, Andrea	Sonate F Dur	Vc,B	vedi scheda



C96	Caporale, Andrea	Sonate D Dur	Vc,B	<u>vedi scheda</u>
C96	Caporale, Andrea	Sonate B Dur	Vc,B	<u>vedi scheda</u>
C96	Caporale, Andrea	Sonate A Dur	Vc,B	<u>vedi scheda</u>
C100**	Casamorata, L.F. (?)	1. Laudamus; 2. Qui tollis	S,Ob,Vc,O; B,VI,O	<u>vedi scheda</u>
C99*	Casamorata, L.F. (?)	Qui sedes (n°1, sol magg.; n°2, fa magg.)	T,Fl,O; A,Fl,O	<u>vedi scheda</u>
C101	Castrucci	Sonate op1,7 d moll	Fl,B o V,B	<u>vedi scheda</u>
C101	Castrucci	Sonate op1,9 d moll	Fl,B o V,B	<u>vedi scheda</u>
C101	Castrucci	Sonate op1,8 e moll	Fl,B o V,B	<u>vedi scheda</u>
C101	Castrucci	Sonate d moll (=op1,10)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C101	Castrucci	Sonate op1,11 E Dur	Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C101	Castrucci	Sonate op1,10 h moll	Fl,B o V,B	<u>vedi scheda</u>
C111 INC.	Chauvon	Suite 3 g moll	Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C111 INC.	Chauvon	Suite 7 a moll	Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C111 INC.	Chauvon	Suite 3 g möll	Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C111 INC.	Chauvon	Suite 7 a moll	Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C113*	Ciardì, Cesare	12 Préludes op.127	Fl	<u>vedi scheda</u>
C112*	Ciardì, Cesare	50 Points d'orgue ou Cadences	Fl	<u>vedi scheda</u>
C113*	Ciardì, Cesare	12 Préludes op.127	Fl	<u>vedi scheda</u>
C112*	Ciardì, Cesare	50 Points d'orgue ou Cadences	Fl	<u>vedi scheda</u>
C114	Cimarosa	Concerto C Dur	Ob,Q, 2cor	<u>vedi scheda</u>
C114	Cimarosa	Concerto C Dur	Ob,Q, 2cor	<u>vedi scheda</u>



C123	Clementi, M	Sonate op29,3 D Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C120	Clementi, M	Sonate op3,6 C Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C119	Clementi, M	Sonate op3,5 B Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C118	Clementi, M	Sonate op3,4 F Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C116	Clementi, M	Sonate op2,1 EsDur	Pft,Fl	vedi scheda
C123	Clementi, M	Sonate op29,3 D Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C120	Clementi, M	Sonate op3,6 C Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C119	Clementi, M	Sonate op3,5 B Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C118	Clementi, M	Sonate op3,4 F Dur	Pft,Fl	vedi scheda
C116	Clementi, M	Sonate op2,1 EsDur	Pft,Fl	vedi scheda
C122*	Clementi, Muzio	Sonata in sol magg. op.29,2	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C121*	Clementi, Muzio	Sonata in do magg. op.29,1	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in sol magg. op.21,2	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in do magg. op.22,3	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in re magg. op.21,1	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in do magg. op.21,3	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in sol magg. op.22,2	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in re magg. op.22,1	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C122*	Clementi, Muzio	Sonata in sol magg. op.29,2	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	vedi scheda



C121*	Clementi, Muzio	Sonata in do magg. op.29,1	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in sol magg. op.21,2	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in do magg. op.22,3	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in re magg. op.21,1	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in do magg. op.21,3	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in sol magg. op.22,2	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C115*	Clementi, Muzio	Sonata in re magg. op.22,1	Pft,VI,Vc; Pft,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C124*	Clérembault, L.N.	Pygmalion (Cantata 5)	S(A,T,B),B	<u>vedi scheda</u>
C124*	Clérembault, L.N.	Pygmalion (Cantata 5)	S(A,T,B),B	<u>vedi scheda</u>
C126	Corri, Dom	Trio II,4 C Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C126	Corri, Dom	Trio II,3 A Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C126	Corri, Dom	Trio II,2 F Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C126	Corri, Dom	Trio II,1 D Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C126	Corri, Dom	Trio II,5 B Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C125	Corri, Dom	Trio I,6 D Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C125	Corri, Dom	Trio I,5 B Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C125	Corri, Dom	Trio I,4 EsDur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C125	Corri, Dom	Trio I,2 G Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C125	Corri, Dom	Trio I,1 C Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C125	Corri, Dom	Trio I,3 A Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C126	Corri, Dom	Trio II,4 C Dur	Cemb,VI,Vc	<u>vedi scheda</u>



C126	Corri, Dom	Trio II,3 A Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C126	Corri, Dom	Trio II,2 F Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C126	Corri, Dom	Trio II,1 D Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C126	Corri, Dom	Trio II,5 B Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C125	Corri, Dom	Trio I,6 D Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C125	Corri, Dom	Trio I,5 B Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C125	Corri, Dom	Trio I,4 EsDur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C125	Corri, Dom	Trio I,2 G Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C125	Corri, Dom	Trio I,1 C Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C125	Corri, Dom	Trio I,3 A Dur	Cemb,VI,Vc	vedi scheda
C131*	Couperin	Nations IV, sol min.	2dess,B	vedi scheda
C130	Couperin	Nations 3 d moll	2dess,B	vedi scheda
C129	Couperin	Nations I e moll	2dess,B	vedi scheda
C128	Couperin	Apotheose de Corelli h moll	2dess,B	vedi scheda
C127	Couperin	Apotheose de Lully (Fort)	2dess,B	vedi scheda
C127'	Couperin	Apotheose de Lully g moll	2dess,B	vedi scheda
C131*	Couperin	Nations IV, sol min.	2dess,B	vedi scheda
C130	Couperin	Nations 3 d moll	2dess,B	vedi scheda
C129	Couperin	Nations I e moll	2dess,B	vedi scheda
C128	Couperin	Apotheose de Corelli h moll	2dess,B	vedi scheda
C127	Couperin	Apotheose de Lully (Fort)	2dess,B	vedi scheda
C127	Couperin	Apotheose de Lully g moll	2dess,B	vedi scheda



C132	Croener(Croner),?F C	Trio 2 B Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 4 EsDur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 1 C Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 3 G Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 6 D Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 5 F Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 2 B Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 4 EsDur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 1 C Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 3 G Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 6 D Dur	2VI,B	vedi scheda
C132	Croener(Croner),?F C	Trio 5 F Dur	2VI,B	vedi scheda
C134	Czarth	Sonate d moll	Fl,B	vedi scheda
C133	Czarth	Sonate e moll	Fl,B	vedi scheda
C134	Czarth	Sonate d moll	Fl,B	vedi scheda
C133	Czarth	Sonate e moll	Fl,B	vedi scheda
C135*	Czerny, K	Rondò su tema di Bellini in do magg. op. 374,1	Pft,Fl	vedi scheda
C135*	Czerny, K	Rondò su tema di Bellini in do magg. op. 374,1	Pft,Fl	vedi scheda
C136 INC.	Dahmen,J A	Trio op9,3 B Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda
C136 INC.	Dahmen,J A	Trio op9,2 A Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda
C136 INC.	Dahmen,J A	Trio op9,1 G Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda
C136 INC.	Dahmen,J A	Trio op9,3 B Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda



C136 INC.	Dahmen,J A	Trio op9,2 A Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda
C136 INC.	Dahmen,J A	Trio op9,1 G Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda
C335	Dall'Oglio	Trio g moll	2Vi,B	vedi scheda
C137*	Damaré, E.	Le merle blanc - Polka-Rondò in sol magg. op.161	Fl,Pft	vedi scheda
C138	Danzi, F	Quintett op50,1 EsDur	Fl,Vi,2Va,Vc	vedi scheda
C138	Danzi, F	Quintett op50,2 h moll	Fl,VI,2Va,Vc	vedi scheda
C138	Danzi, F	Quintett op50,3 D Dur	Fl,VI,2Va,Vc	vedi scheda
C139	Demachi, Gius	Trio op1,1 D Dur	3Fl	vedi scheda
C140	Desmarais, F H	Duo 5 B Dur	2Fl	vedi scheda
C140	Desmarais, F H	Duo 6 d moll	2Fl	vedi scheda
C140	Desmarais, F H	Duo 1 D Dur	2Fl	vedi scheda
C140	Desmarais, F H	Duo 2 A Dur	2Fl	vedi scheda
C140	Desmarais, F H	Duo 3 e moll	2Fl	vedi scheda
C140	Desmarais, F H	Duo 4 g moll	2Fl	vedi scheda
C148INC	Devienne	Trio C Dur	Pf,Fl,Fg	vedi scheda
C147	Devienne	Quartett F Dur	Kl,Fl,H(Vc),Va	vedi scheda
C144	Devienne	Trio 6 A Dur	3Fl	vedi scheda
C143	Devienne	Trio 4 C Dur	3Fl	vedi scheda
C142	Devienne	Trio 3 F Dur	3Fl	vedi scheda
C141	Devienne	Trio op19,5 C Dur	2Fl,B	vedi scheda
C141	Devienne	Trio op19,6 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C141	Devienne	Trio op19,4 a moll	2Fl,B	vedi scheda



C141	Devienne	Trio op19,3 F Dur	2Fl,B	vedi scheda
C141	Devienne	Trio op19,1 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C141	Devienne	Trio op19,2 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C146	Devienne (arr par)	Concerto d'Airs connus D Dur	Fl,Q,2Ob,2H	vedi scheda
C145	Devienne, Fr	Duos faciles 17-24	2Fl	vedi scheda
C145	Devienne, Fr	Duos faciles 9-16	2Fl	vedi scheda
C145	Devienne, Fr	Duos faciles 1-8	2Fl	vedi scheda
C150	DeVincenti	Trio EsDur	Fl,Va,B	vedi scheda
C149	DeVincenti	Trio D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C153	Doebert,C F	Sonate op1,1 a moll	Fl,B	vedi scheda
C153	Doebert,C F	Sonate op1,3 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C153	Doebert,C F	Sonate op1,6 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C153	Doebert,C F	Sonate op1,2 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C153	Doebert,C F	Sonate op1,5 A Dur	Fl,B	vedi scheda
C153	Doebert,C F	Sonate op1,4 e moll	Fl,B	vedi scheda
C155	Doemming, J M	Concerto G Dur	Obdam,Fl,Fl,2Vi,B	vedi scheda
C154	Doemming, J M	Concerto D Dur	Obdam,Fl,Vi,B	vedi scheda
C156*	Donizetti, Gaetano	Trio in fa magg.	Fl,Fg,Pft	vedi scheda
C157*	Dressler, Raphael	6 Caprices ou Etudes op. 20	Fl	vedi scheda
C158	Droste H̄lshoff, M F	Concerto D Dur	3Fl,O	vedi scheda
C160*	Drouet, L.Ph.	Grand Duo in re magg. op.74,4	2Fl	vedi scheda
C160*	Drouet, L.Ph.	Grand Duo in do magg. op.74,5	2Fl	vedi scheda



C160*	Drouet, L.Ph.	Grand Duo in mi min. op.74,6	2Fl	vedi scheda
C160*	Drouet, L.Ph.	Grand Duo in do magg. op.74,2	2Fl	vedi scheda
C160*	Drouet, L.Ph.	Grand Duo in sol magg. op.74,1	2Fl	vedi scheda
C159*	Drouet, L.Ph.	2 Fantaisies très faciles op.38,1 (sol M) - op.38,2 (re M)	Pft,Fl	vedi scheda
C161*	Drouet, L.Ph.	18 Préludes et 6 Cadences	Fl	vedi scheda
C160*	Drouet, L.Ph.	Grand Duo in fa magg. op.74,3	2Fl	vedi scheda
C162	Druschetzky	Quartett D Dur	Fl,VI,Va,B	vedi scheda
C163 INC.	Dulon	Concerto I G Dur op8	Fl,O	vedi scheda
C164*	Dulon, L.	Caprices op.4	Fl,2Fl	vedi scheda
C165	Dupuits, J B	Sonate op3,5 G Dur	Cemb,VI(Fl)	vedi scheda
C165	Dupuits, J B	Sonate op3,1 C Dur	Cemb,VI(Fl)	vedi scheda
C165	Dupuits, J B	Sonate op3,2 C Dur	Cemb,VI(Fl)	vedi scheda
C165	Dupuits, J B	Sonate op3,4 G Dur	Cemb,VI(Fl)	vedi scheda
C165	Dupuits, J B	Sonate op3,6 G Dur	Cemb,VI(Fl)	vedi scheda
C165	Dupuits, J B	Sonate op3,3 C Dur	Cemb,VI(Fl)	vedi scheda
C166*	Durni(t)z	Concerto in do	Fg,O	vedi scheda
C167 INC.	Dussek	Sonate(Trio) op21 C Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C168*	Dyne, John	Be calm (By Advertising 1769) in mi bem.	4v.	vedi scheda



C169*	Farrenc, Ar./J.L	[Introduction, Tema e] Grandes Variations concertantes (sol M)	Pft,Fl	vedi scheda
C171	Felici	Trio D Dur	3Fl	vedi scheda
C170	Felici	Trio G Dur	3Fl	vedi scheda
C180	Ferlendis	Duo G Dur	2Fl	vedi scheda
C179	Ferlendis	Duo c moll	2Fl	vedi scheda
C177 INC.	Ferlendis	Concerto C Dur	Ob o Fl.solo	vedi scheda
C176	Ferlendis	Trio VI A Dur	2Fl,Fg	vedi scheda
C175	Ferlendis	Trio V D Dur	2Fl,Fg	vedi scheda
C174	Ferlendis	Trio IV B Dur	2Fl,Fg	vedi scheda
C173	Ferlendis	Trio III C Dur	2Fl,Fg	vedi scheda
C172	Ferlendis	Trio II G Dur	2Fl,Fg	vedi scheda
C178	Ferlendis, G	Duo C Dur	2Fl	vedi scheda
C181	Ferrari, J	Duo op2,1 d moll	2Fl	vedi scheda
C181	Ferrari, J	Duo op2,5 G Dur	2Fl	vedi scheda
C181	Ferrari, J	Duo op2,4 G Dur	2Fl	vedi scheda
C181	Ferrari, J	Duo op2,2 B Dur	2Fl	vedi scheda
C181	Ferrari, J	Duo op2,6 C Dur	2Fl	vedi scheda
C181	Ferrari, J	Duo op2,3 a moll	2Fl	vedi scheda
C182 INC.	Fils	Concerto G Dur	Fl,Q,2H"	vedi scheda
C299	Finger	Sonate F Dur	VI,B	vedi scheda
C183	Fiorillo	Sinfonie conc op20 G Dur	2Fl,O	vedi scheda
C184	Fiorillo, F	Sonate No 3 D Dur	Pf,VI(Fl),B	vedi scheda



C185	Fritz, K.	Sonate op2,2 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C185	Fritz, K.	Sonate op2,3 A Dur	Fl,B	vedi scheda
C185	Fritz, K.	Sonate op2,6 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C185	Fritz, K.	Sonate op2,5 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C185	Fritz, K.	Sonate op2,1 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C185	Fritz, K.	Sonate op2,4 e moll	Fl,B	vedi scheda
C189*	Frstenau, A.B.	(6) Grandes études op.29	Fl	vedi scheda
C188*	Frstenau, A.B.	(6) Capricen op.80	Fl	vedi scheda
C187*	Frstenau, A.B.	Grand Duo in mi min. op.83,1	2Fl	vedi scheda
C187*	Frstenau, A.B.	Grand Duo in fa magg. op.83,2	2Fl	vedi scheda
C187*	Frstenau, A.B.	Grand Duo in la magg. op.83,3	2Fl	vedi scheda
C186**	Frstenau, A.B.	Concertino (n°9) in re magg. op.100	Fl,O	vedi scheda
C190*	Frstenau, A.B.	Variations brillantes op.34	Fl,O; Fl,Pft	vedi scheda
C191*	Gabrielsky, W.	(93) Progressive Preludes op.66	Fl	vedi scheda
C192	Galliard, J E	Sonate G Dur	Vc,B	vedi scheda
C192	Galliard, J E	Sonate D Dur	Vc,B	vedi scheda
C192	Galliard, J E	Sonate EsDur	Vc,B	vedi scheda
C192	Galliard, J E	Sonate A Dur	Vc,B	vedi scheda
C192	Galliard, J E	Sonate F Dur	Vc,B	vedi scheda
C192	Galliard, J E	Sonate a moll	Vc,B	vedi scheda



C193	Gallo	Trio 1 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C194*	Gardane (Gardano), Ant.	(25) Canzoni francese a 4 v.	4 v.	<u>vedi scheda</u>
C195*	Gastoldi (Castoldi), Giov. Giac.	Il Primo Libro della Musica a 2 v.	2 v.	<u>vedi scheda</u>
C196*	Gebauer, F.R..	60 Leçons méthodiques en Duos op.31	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C198*	Gebauer, J.	Grande Sonate in do magg. op.17	Csakan,Pft; VI,Pft; Blfl.Pft	<u>vedi scheda</u>
C197	Gebauer, M J	Duo op17,1 G Dur	Fl,Fg	<u>vedi scheda</u>
C197	Gebauer, M J	Duo op17,3 C Dur	Fl,Fg	<u>vedi scheda</u>
C197	Gebauer, M J	Duo op17,2 F Dur	Fl,Fg	<u>vedi scheda</u>
C199	Geminiani	Aires	VI(Fl),B	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,9 e moll	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,10 G Dur	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,4 g moll	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,11 c moll	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,2 A Dur	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,12 D Dur	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,3 C Dur	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,8 B Dur	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,7 h moll	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,6 a moll	VI,Q	<u>vedi scheda</u>
C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,5 d moll	VI,Q	<u>vedi scheda</u>



C200	Gentili, Giorgio	Concerto op6,1 F Dur	VI,Q	vedi scheda
C201 INC.	Goetzcher	Quartett 5 F Dur	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C201 INC.	Goetzcher	Quartett 9 G Dur	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C201 INC.	Goetzcher	Quartett 6 A Dur	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C202	Goetzel	Sonate G Dur	Fl,B	vedi scheda
C202	Goetzel	Sonate B Dur	Fl,B	vedi scheda
C204	Graf	Sonate e moll	Fl,B	vedi scheda
C203	Graf, F H	Sonate 2 e moll	Fl,B	vedi scheda
C203	Graf, F H	Sonate 3 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C203	Graf, F H	Sonate 1 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C206	Graun, C H	Sonate D Dur B:XVII:54	Fl,B	vedi scheda
C206	Graun, C H	Sonata A Dur B:XVII:56	Fl,B	vedi scheda
C206	Graun, C H	Sonata d moll Cv:XVII:79	Fl,B	vedi scheda
C219	Graun, C H	Cinna	Fl,B	vedi scheda
C219	Graun, C H	Europa galante	Fl,B	vedi scheda
C219	Graun, C H	Rodelinda	Fl,B	vedi scheda
C273	Graun, C H	Trio Es Dur C:XV:82	2Fl,B	vedi scheda
C273	Graun, C H	Trio F Dur B:XV:59	2Fl,B	vedi scheda
C205	Graun, J G	Trio G Dur A:XV:11	2VI,B	vedi scheda
C207	Graupner, Chr	Concerto D Dur	Fl,Q	vedi scheda
C35	Gronemann, Alb	Sonate G Dur	Fl,B	vedi scheda
C209	Gunn, Barn.	Sonate 4 h moll	Fl,B	vedi scheda
C211	Gyrowetz	Notturno No4 F Dur	Fl,V,Va,Vc	vedi scheda



C213*	H'ndel	Amor, gloje mi porge (la magg.); Va, speme infida (re min.)	2S,B	vedi scheda
C212*	H'ndel	Ouverture (re min.) - Air (Menuet) (re magg.) da ""Ariadne""	2Ob,2Vi,Va,B; 2Cor,2Vi,Va,B	vedi scheda
C214*	Hartmann, J E	(120) Cadences	Fl	vedi scheda
C216*	Haslinger, Tob	2 angenehme Sonatinen (Sol magg.; la min.)	Pft,Fl	vedi scheda
C215	Haslinger, Tob	Quartett G Dur	Pf,Fl,Va,Vc	vedi scheda
C223*	Hasse, J A	Kantate ""Fille dolce mio bene""	S,Fl,B	vedi scheda
C222	Hasse, J A	Kantate Quel vago seno	S,Fl,B	vedi scheda
C221	Hasse, J A	Sinfonia G Dur	3Fl(Fl,2Vi),B	vedi scheda
C220	Hasse, J A	Sonate G Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,1 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,12 A Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,8 A Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,10 e moll	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,9 A Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,7 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,6 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,5 A Dur	Fl,B	vedi scheda



C218	Hasse, J A	Sonate op1,2 h moll	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,3 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C218	Hasse, J A	Sonate op1,11 d moll	Fl,B	vedi scheda
C217	Hasse, J A	Sonate op1,4 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C226*	Haydn, F J	Duos op.1,2,3	2Fl	vedi scheda
C225*	Haydn, F J	Le stagioni	2Fl	vedi scheda
C224*	Haydn, F J	7 piccoli pezzi (da "La Creazione")	2Fl	vedi scheda
C227	Heinichen	Trio G Dur	2VI,B	vedi scheda
C228*	Hennig, Karl (?)	Tema e var. (re magg.) sull'Aria "Als ich auf meiner Bleiche etc."	Fl,Pft (Fortepiano)	vedi scheda
C229	Hobein, J F	Sonate 2 A Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C229	Hobein, J F	Sonate 3 EsDur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C229	Hobein, J F	Sonate 4 C Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C229	Hobein, J F	Sonate 1 F Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C229	Hobein, J F	Sonate 5 D Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C229	Hobein, J F	Sonate 6 B Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C232	Hoffmeister, F A	Duo op16,4 A Dur	2Fl	vedi scheda
C232	Hoffmeister, F A	Duo op16,3 Es Dur	2Fl	vedi scheda
C231	Hoffmeister, F A	Trio op7,3 D Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C230 INC.	Hoffmeister, F A	Trio op7,4 F Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C230 INC.	Hoffmeister, F A	Trio op7,6 C Dur	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C230 INC.	Hoffmeister, F A	Trio op7,5 a moll	Pf,Fl,Vc	vedi scheda



C240	Hoffmeister, F A	Duo op27,4 A Dur	2Fl	vedi scheda
C240	Hoffmeister, F A	Duo op27,5 F Dur	2Fl	vedi scheda
C240	Hoffmeister, F A	Duo op27,1 G Dur	2Fl	vedi scheda
C240	Hoffmeister, F A	Duo op27,6 D Dur	2Fl	vedi scheda
C240	Hoffmeister, F A	Duo op27,2 B Dur	2Fl	vedi scheda
C240	Hoffmeister, F A	Duo op27,3 C Dur	2Fl	vedi scheda
C239	Hoffmeister, F A	Quartett op19 D Dur	Fl,VI,Va,B	vedi scheda
C238	Hoffmeister, F A	Sonaté op21,1 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C238	Hoffmeister, F A	Sonate op21,6 e moll	Fl,B	vedi scheda
C238	Hoffmeister, F A	Sonate op21,2 B Dur	Fl,B	vedi scheda
C237	Hoffmeister, F A	Duo op1,5 F Dur	2Fl	vedi scheda
C237	Hoffmeister, F A	Duo op1,2 B Dur	2Fl	vedi scheda
C237	Hoffmeister, F A	Duo op1,3 G Dur	2Fl	vedi scheda
C237	Hoffmeister, F A	Duo op1,4 C Dur	2Fl	vedi scheda
C237	Hoffmeister, F A	Duo op1,6 D Dur	2Fl	vedi scheda
C237	Hoffmeister, F A	Duo op1,1 D Dur	2Fl	vedi scheda
C236	Hoffmeister, F A	Duo op20,5 A Dur	2Fl	vedi scheda
C236	Hoffmeister, F A	Duo op20,6 F Dur	2Fl	vedi scheda
C236	Hoffmeister, F A	Duo op20,4 c moll	2Fl	vedi scheda
C235	Hoffmeister, F A	Duo op20,1 D Dur	2Fl	vedi scheda
C235	Hoffmeister, F A	Duo op20,2 B Dur	2Fl	vedi scheda
C235	Hoffmeister, F A	Duo op20,3 G Dur	2Fl	vedi scheda
C234	Hoffmeister, F A	Sonate op14 G Dur	Pft,Fl	vedi scheda



C233	Hoffmeister, F A	Sonate op13 C Dur	Pf,Fl	vedi scheda
C232	Hoffmeister, F A	Duo op16,1 C Dur	2Fl	vedi scheda
C232	Hoffmeister, F A	Duo op16,5 F Dur	2Fl	vedi scheda
C232	Hoffmeister, F A	Duo op16,6 D Dur	2Fl	vedi scheda
C232	Hoffmeister, F A	Duo op16,2 G Dur	2Fl	vedi scheda
C241	Holcombe, H	Sonate op1,2 G Dur	VI,B	vedi scheda
C241	Holcombe, H	Sonate op1,6 D Dur	VI,B	vedi scheda
C241	Holcombe, H	Sonate op1,5 d moll	VI,B	vedi scheda
C241	Holcombe, H	Sonate op1,4 a moll	VI,B	vedi scheda
C241	Holcombe, H	Sonate op1,3 E Dur	VI,B	vedi scheda
C241	Holcombe, H	Sonate op1,1 c moll	VI,B	vedi scheda
C242 INC.	Hook, J	Sonate op83,4 G Dur	3Fl	vedi scheda
C247*	Hummel, J N	Trio in sol magg. op.65	Pft,VI,Vc	vedi scheda
C246*	Hummel, J N	Trio in sol magg. op.35	Pft,VI,Vc	vedi scheda
C245*	Hummel, J N	Sonata in re magg. op.50	Pft,Fl	vedi scheda
C244*	Hummel, J N	Sonata in sol magg. op2,2	Pft,Fl	vedi scheda
C243	Hummell, Charles	Trio 3 e moll	Fl,VI,Va	vedi scheda
C243	Hummell, Charles	Trio 1 D Dur	Fl,VI,Va	vedi scheda
C243	Hummell, Charles	Trio 2 G Dur	Fl,VI,Va	vedi scheda
C248	Ivancziz, A	Trio D Dur	Fl,Va,Vc	vedi scheda
C250	Jommelli	Concerto D Dur	Fl,2VI,B	vedi scheda
C249	Jommelli	Trio D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C251 INC.	Jones, Rich	Suite op3,4 B Dur	VI,B	vedi scheda
C251 INC.	Jones, Rich	Suite op3,2 g moll	VI,B	vedi scheda



C251 INC.	Jones, Rich	Suite op3,5 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,1 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,2 c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Suite op3,3 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,6 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,4 a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,3 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,8 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,7 e moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Suite op3,1 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Sonate op2,5 E Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C251 INC.	Jones, Rich	Suite op3,6 h moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C253*	Kalkbrenner	Grand Sonata in mi bem.magg. op.22	Pft,VI(Fl)	<u>vedi scheda</u>
C252*	Kalkbrenner	Grand Duo in re min.	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C254*	Kalliwoda	Serenade in fa magg.	Fl,G,2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C257	Kammel	Duo op5,2 D Dur	2VI	<u>vedi scheda</u>
C263	Kleinknecht	Sonate D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C263	Kleinknecht	Sonate B Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C271	Kleinknecht (J W?) 5.3.01	Sonate (op.I) 1 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C271	Kleinknecht (J W?) 5.3.02	Sonate (op.I) 2 C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C271	Kleinknecht (J W?) 5.3.03	Sonate (op.I) 3 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>



C271	Kleinknecht (J W?) 5.3.04	Sonate (op.I) 4 Es Dur	VI,B	vedi scheda
C271	Kleinknecht (J W?) 5.3.05	Sonate (op.I) 5 C Dur	VI,B	vedi scheda
C271	Kleinknecht (J W?) 5.3.06	Sonate (op.I) 6 A Dur	VI,B	vedi scheda
C266INC	Kleinknecht 1.6.01	Concerto (Sinfonia concertata) G Dur	2Flconc,2Vi,2Ob,2Fg,; Vc obl.2V,2Cor,Va,B,Kb	vedi scheda
C267	Kleinknecht 11.1.01	Sinfonie (No1) G Dur	2Fl,2Ob,2Trp,Pk,2Vi,Va,B	vedi scheda
C267	Kleinknecht 11.1.02	Sinfonie (No2) F Dur	2Fl,2Cor,2Vi,Va,B	vedi scheda
C265	Kleinknecht 11.8.01	Concerto a5 C Dur	Laute solo 2Vi,Va,B	vedi scheda
C261	Kleinknecht 13.2.31	Trio G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C275	Kleinknecht 13.2.32	Trio A Dur	2Fl,B	vedi scheda
C262	Kleinknecht 13.2.33	Trio D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C262	Kleinknecht 13.2.45	Trio G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C262	Kleinknecht 13.2.52	Trio F Dur	2Fl,B	vedi scheda
C262	Kleinknecht 13.2.56	Trio C Dur	2Fl,B	vedi scheda
C274	Kleinknecht 13.2.56a	Trio B Dur	2Ob(VI),Vc	vedi scheda
C268	Kleinknecht 13.3.11	Trio E Dur	2Vi,B	vedi scheda
C268	Kleinknecht 13.3.15	Trio B Dur	2Vi,B	vedi scheda
C268	Kleinknecht 13.4.01	Trio D Dur	Fl,Vi,B	vedi scheda
C268	Kleinknecht 13.4.02/02a	Trio D Dur	Fl,Vi,B	vedi scheda
C260	Kleinknecht 13.4.21	Trio c moll	Fl,Ob,B	vedi scheda
C265	Kleinknecht 13.4.31	Trio C Dur	Laute,Fl,Vc	vedi scheda
C263	Kleinknecht 15.2.10	Sonata Ima G Dur	Fl,B	vedi scheda



C258	Kleinknecht 3.2.01	Trio oeII,1 G Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C272	Kleinknecht 3.2.01a	Trio 2 G Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C258	Kleinknecht 3.2.02	Trio oeII,2 g moll	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C258	Kleinknecht 3.2.03	Trio oeII,3 D Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C272	Kleinknecht 3.2.11	Trio 1 D Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C272	Kleinknecht 3.2.13	Trio 3 a moll	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C272	Kleinknecht 3.2.14	Trio 4 G Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C272	Kleinknecht 3.2.15	Trio 5 F Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C262	Kleinknecht 3.2.16	Trio 6 D Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C259	Kleinknecht 3.2.21	Trio oeIII,1 G Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C259	Kleinknecht 3.2.22	Trio oeIII,2 D Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C259	Kleinknecht 3.2.23	Trio oeIII,3 B Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C259	Kleinknecht 3.2.24	Trio oeIII,4 C Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C259	Kleinknecht 3.2.25	Trio oeIII,5 D Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C259	Kleinknecht 3.2.26	Trio oeIII,6 A Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C270	Kleinknecht 4.2.51	Sonata (Duetto) 1 D Dur	2Vc(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C270	Kleinknecht 4.2.52	Sonata (Duetto) 2 F Dur	2Vc(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C270	Kleinknecht 4.2.53	Sonata (Duetto) 3 C Dur	2Vc(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C269	Kleinknecht 5.2.01	Sonata da camera (1) C Dur	Fl solo e Cemb o Vc	<u>vedi scheda</u>
C269	Kleinknecht 5.2.02	Sonata da camera (2) e moll	Fl solo e Cemb o Vc	<u>vedi scheda</u>
C264	Kleinknecht 5.2.03	Sonata da camera (3) D Dur	Fl solo e Cemb o Vc	<u>vedi scheda</u>



C269	Kleinknecht 5.2.04	Sonata da camera (4) G Dur	Fl solo e Cemb o Vc	vedi scheda
C269	Kleinknecht 5.2.05	Sonata da camera (5) a moll	Fl solo e Cemb o Vc	vedi scheda
C269	Kleinknecht 5.2.06	Sonata da camera (6) h moll	Fl solo e Cemb o Vc	vedi scheda
C262	Klinkenek 3.3.13	Trio No2 C Dur	2Fl(Fl),B	vedi scheda
C276*	Koehler, H	Pièce facile in re magg. op.87 n°1	2Fl	vedi scheda
C276	Koehler, H	Trio op86,2 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C276	Koehler, H	Trio op86,1 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C276	Koehler, H	Trio op86,3 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,3c e moll	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,3a G Dur/g moll	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,4 D Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,3b G Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,1 C Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,5 d moll	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,6 g moll	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,2 A Dur/a moll	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C278	Konink, Servaas de	Trio opIV,1 C Dur Forts	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,8 g moll	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,2 C Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,5 F Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,7 B Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,4 G Dur	2Fl(Ob,VI),B	vedi scheda



C277	Konink, Servaas de	Trio opI,6 e moll	2Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,3 a moll	2Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C277	Konink, Servaas de	Trio opI,1 d moll	2Fl(Ob,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C280	Kozeluch, M L	Trio op41,2 D Dur	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C279	Kozeluch, M L	Trio op37,2 F Dur	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C279	Kozeluch, M L	Trio op37,3 G Dur	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C279	Kozeluch, M L	Trio op37,1 D Dur	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C280	Kozeluch, M L	Trio op41,3 G Dur	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C280	Kozeluch, M L	Trio op41,1 B Dur	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C282*	Kreith, C	36 Capricios	Fl	<u>vedi scheda</u>
C281INC	Kreith, C	Quartett No3 D Dur	Fl,VI,Va,Vc	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate op.3,5 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 5 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 3 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 5 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 6 EsDur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Quartett c moll	VI(Fl),VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 2 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate op.3,2 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 6 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate op.3,4 a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 2 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 1 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 4 c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>



C283	Kress, J J	Sonate 3 g moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 4 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate op.3,5 6 e moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 2 g moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 1 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate op.3,3 d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 1 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 3 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate op.3,1 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 4 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 2 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 6 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 4 g moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 5 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 1 d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C283	Kress, J J	Sonate 3 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C285*	Kreutzer, Con	Sonata concertante in sol magg. op.50	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C287	Krommer, F	Quartett op75 D Dur	Fl,VI,Va,Vc	<u>vedi scheda</u>
C286	Krommer, F arr.C.Frstenau	Quartett C Dur	Fl,VI,Va,Vc	<u>vedi scheda</u>
C292*	Kuhlau, Fr	Les Perles ravvissantes	Fl	<u>vedi scheda</u>
C291*	Kuhlau, Fr	Fantasia in sol min. su "A" la grace de Dieu" di M.Ile Puget	Fl,Pft	<u>vedi scheda</u>



C290*	Kuhlau, Fr	Cantabile in si bem.magg.	Fl	<u>vedi scheda</u>
C289*	Kuhlau, Fr	Andante (do magg.) e Divertim. (do#min.) op.95	Fl	<u>vedi scheda</u>
C288*	Kuhlau, Fr	Variaz.conc. in si bem.magg. op.94 su "Le Colporteur" di Onslow	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C293*	Kummer, G	Sonata in re magg.	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C294	La Barre	Trio 1 c moll	2VI(Fl,Ob)B	<u>vedi scheda</u>
C294	La Barre	Trio 2 G Dur	2VI(Fl,Ob)B	<u>vedi scheda</u>
C294	La Barre	Trio 3 d moll	2VI(Fl,Ob)B	<u>vedi scheda</u>
C294	La Barre	Trio 4 D Dur	2VI(Fl,Ob)B	<u>vedi scheda</u>
C294	La Barre	Trio 5 g moll	2VI(Fl,Ob)B	<u>vedi scheda</u>
C294	La Barre	Trio 6 C Dur	2VI(Fl,Ob)B	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio 4 A Dur	Cemb,Fl(VI)	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio V G Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio IV D Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio I C Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio III A Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio II G Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio 6 D Dur	Cemb,Fl(VI)	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio 5 C Dur	Cemb,Fl(VI)	<u>vedi scheda</u>
C298INC	Lapis	Trio VI C Dur	2Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C297	Lapis	Trio 2 G Dur	Cemb,Fl(VI)	<u>vedi scheda</u>
C297	Lapis	Trio 1 C Dur	Cemb,Fl(VI)	<u>vedi</u>



C297	Lapis	Trio 3 D Dur	Cemb,Fl(VI)	<u>vedi scheda</u>
C296*	Lapis, Santo	Duo 4 in si bem.	2Fl(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C296*	Lapis, Santo	Duo 5 in mi min.	2Fl(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C296*	Lapis, Santo	Duo 6 in re magg.	2Fl(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C296*	Lapis, Santo	Duo 2 sol magg.	2Fl(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C296*	Lapis, Santo	Duo 3 la magg.	2Fl(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C296	Lapis, Santo	Duo 1 D Dur	2Fl(Fg)	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,2 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,9 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,5 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,8 e moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,6 d moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,7 B Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,1 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,4 A Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,3 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C295	Lapis, Santo	Sonate op1,10 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C299	Leclerc	Duo op2,4 G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C299	Leclerc	Duo op2,6 D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C299	Leclerc	Duo op2,2 d moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C299	Leclerc	Duo op2,1 e moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C299	Leclerc	Duo op2,5 B Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>



C300*	Leidesdorf, M I	Variaz.conc. in sol magg.op.159 su tema di Rossini	Pft,Fl,Vc	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C303INC	Lidarti	Trio 6 D Dur	Fl,VI,B	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C303INC	Lidarti	Trio 5 F Dur	Fl,VI,B	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C303INC	Lidarti	Trio 4 C Dur	Fl,VI,B	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C302INC	Lidarti	Quartett op1,1 F Dur	3Fl,Vc	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C302	Lidarti	Quartett op1,6 C Dur	3Fl,Vc	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C302	Lidarti	Quartett op1,4 g moll	3Fl,Vc	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C302	Lidarti	Quartett op1,3 G Dur	3Fl,Vc	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C301	Lidarti	Sonate G Dur	Fl,Cemb obl	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C301	Lidarti	Sonate C Dur	Fl,Cemb obl	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C301	Lidarti	Sonate g moll	Fl,Cemb obl	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C301	Lidarti	Sonate D Dur	Fl,Cemb obl	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C301	Lidarti	Sonate F Dur	Fl,Cemb obl	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C301	Lidarti	Sonate A Dur	Fl,Cemb obl	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C307	Lidarti	Quintett 3 EsDur	2Fl,2cor,Fg	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C307	Lidarti	Quintett 4 C Dur	2Fl,2cor,Fg	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C307	Lidarti	Quintett 5 G Dur	2Fl,2cor,Fg	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C307	Lidarti	Quintett 1 C Dur	2Fl,2cor,Fg	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C307	Lidarti	Quintett 6 D Dur	2Fl,2cor,Fg	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C307	Lidarti	Quintett 2 G Dur	2Fl,2cor,Fg	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C306INC	Lidarti	Quintett 6 G Dur	2Fl,2Va,B	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C306INC	Lidarti	Quintett 4 C Dur	2Fl,2Va,B	<u>vedi</u> <u>scheda</u>
C306INC	Lidarti	Quintett 1 D Dur	2Fl,2Va,B	<u>vedi</u> <u>scheda</u>



C306INC	Lidarti	Quintett 2 F Dur	2Fl,2Va,B	vedi scheda
C306INC	Lidarti	Quintett 5 EsDur	2Fl,2Va,B	vedi scheda
C306INC	Lidarti	Quintett 3 A Dur	2Fl,2Va,B	vedi scheda
C305INC	Lidarti	Trio op4,4 F Dur	2Fl,B	vedi scheda
C305INC	Lidarti	Trio op4,2 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C305INC	Lidarti	Trio op4,1 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C305INC	Lidarti	Trio op4,5 B Dur	2Fl,B	vedi scheda
C305INC	Lidarti	Trio op4,6 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C305INC	Lidarti	Trio op4,3 C Dur	2Fl,B	vedi scheda
C304	Lidarti	Trio 4 D Dur	3Fl	vedi scheda
C304	Lidarti	Trio 5 F Dur	3Fl	vedi scheda
C304	Lidarti	Trio 6 C Dur	3Fl	vedi scheda
C303INC	Lidarti	Trio 1 B Dur	Fl,VI,B	vedi scheda
C303INC	Lidarti	Trio 2 G Dur	Fl,VI,B	vedi scheda
C303INC	Lidarti	Trio 3 EsDur	Fl,VI,B	vedi scheda
C308	Linike	Sonate G Dur	Fl,B	vedi scheda
C309	Locatelli, P =	Duo op4,4 d moll	2Fl	vedi scheda
C309	Locatelli, P =	Duo op4,6 D Dur	2Fl	vedi scheda
C309	Locatelli, P =	Duo op4,5 h moll	2Fl	vedi scheda
C309	Locatelli, P =	Duo op4,1 e moll	2Fl	vedi scheda
C309	Locatelli, P = Besseggi	Duo op4,2 g moll	2Fl	vedi scheda
C309	Locatelli, P = Telemann	Duo op4,3 G Dur	2Fl	vedi scheda
C310	Loehlein	Trio D Dur	Fl,VI,B	vedi scheda
C310	Loehlein	Trio F Dur	2VI,B	vedi scheda



C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,12 e moll PrIII	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,11 A Dur PrIII	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,1 C Dur PrIII	Fl,Bc	<u>vedi scheda</u>
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,5 c moll PrIII	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,5 B Dur PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,7 c moll PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,8 d moll PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,9 g moll PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,1 a moll PrI(VII)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,10 F Dur PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,11 G Dur PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,12 e moll PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,2 d moll PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,4 F Dur PrI(VII)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,3 G Dur PrI(VII)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C311	Loeillet J B de G	Sonate op1,6 C Dur PrI	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,6 e moll PrIII	Fl,B	<u>vedi scheda</u>



C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,2 B Dur PrIII	Fl,Bc	vedi scheda
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,9 B Dur PrIII	Fl,B	vedi scheda
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,3 g moll PrIII	Fl,Bc	vedi scheda
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,4 G Dur PrIII	Fl,Bc	vedi scheda
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,10 d moll PrIII	Fl,B	vedi scheda
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,8 F Dur PrIII	Fl,B	vedi scheda
C312	Loeillet J B de G	Sonate op3,7 EsDur PrIII	Fl,B	vedi scheda
C443	M.C.S.D.B. (Schultze?)	Sonate op1,4 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C443	M.C.S.D.B. (Schultze?)	Sonate op1,5 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C443	M.C.S.D.B. (Schultze?)	Sonate op1,6 a moll	Fl,B	vedi scheda
C443	M.C.S.D.B. (Schultze?)	Sonate op1,3 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C443	M.C.S.D.B. (Schultze?)	Sonate op1,1 F Dur	Fl,B	vedi scheda
C443	M.C.S.D.B. (Schultze?)	Sonate op1,2 e moll	Fl,B	vedi scheda
C313INC	Mahaut	Trio 3 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C313INC	Mahaut	Trio 4 A Dur	2Fl,B	vedi scheda
C313INC	Mahaut	Trio 2 e moll	2Fl,B	vedi scheda
C313INC	Mahaut	Trio 5 C Dur	2Fl,B	vedi scheda
C313INC	Mahaut	Trio 1 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C313INC	Mahaut	Trio 6 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C321INC	Mancinelli	Duo C Dur	2Fl	vedi scheda
C320*	Mancinelli	Solo n°1 in Do magg.	Fl,B	vedi scheda



C320*	Mancinelli	Solo n°3 in Do magg.	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C320*	Mancinelli	Solo n°2 in Sol magg.	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C320*	Mancinelli	Solo n°5 in La magg.	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C320*	Mancinelli	Solo n°6 in Re magg.	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C320*	Mancinelli	Solo n°4 in Re magg.	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C319	Mancinelli	Duo op6,2 D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C317	Mancinelli	Duo D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C317	Mancinelli	Concerto G Dur	Fl,O	<u>vedi scheda</u>
C316	Mancinelli	Quintett F Dur	2Fl,2Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C316	Mancinelli	Quintett B Dur	2Fl,2Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C316	Mancinelli	Quintett F Dur	2Fl,2Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C316	Mancinelli	Quintett B Dur	2Fl,2Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C316	Mancinelli	Quintett F Dur	2Fl,2Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C316	Mancinelli	Quintett B Dur	2Fl,2Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C315	Mancinelli	Concerto D Dur	Fl,O	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,8 C Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,3 G Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,4 D Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,5 C Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,7 D Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,2 C Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,1 D Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C314	Mancinelli	Duo op1,6 G Dur	Fl,VI(2Fl)	<u>vedi scheda</u>
C318	Mancinelli, Dom	Sonate G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C An.7	Marcello?	Sonate G Dur	Fl,B	<u>vedi</u>



C An.7	Marcello?	Sonate g moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C An.7	Marcello?	Sonate G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C322*	Martin y Soler, V	Terzetto in Sol magg. De la Cosa rara	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C323	Mascitti	Sonate op1,3 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C323	Mascitti	Sonate op1,6 c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C323	Mascitti	Sonate op1,5 e moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C323	Mascitti	Sonate op1,4 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C323	Mascitti	Sonate op1,1 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C323	Mascitti	Sonate op1,2 g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C324	Mathees	Sonate D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C326*	Mayr, Joh Sim	Concerto in re min.	Fl/Ott,Cl,Cor.bass,O	<u>vedi scheda</u>
C325	Mayr, Joh Simon	Concerto B Dur	Fl,O	<u>vedi scheda</u>
C327*INC	Mengozzi, Ber	Singeschule des Cons. der Musik in Paris		<u>vedi scheda</u>
C328	Methfessel	Trio D Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C329INC	Michl, J C W	Concerto G Dur	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>
C330	Moldenit	Sonate 1 d moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C330	Moldenit	Sonate 2 B Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C330	Moldenit	Sonate 3 a moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C330	Moldenit	Sonate 4 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C330	Moldenit	Sonate 5 e moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C330	Moldenit	Sonate 6 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>



C332*	Molique, B	Quintetto in Re magg. op.35	Fl,Vi,2Ve,Vc	<u>vedi scheda</u>
C331*INC	Molique, B	Concerto in sol magg.	Fl,O	<u>vedi scheda</u>
C333	Molter	Sinfonia D Dur	2Ob,2Trp,B	<u>vedi scheda</u>
C334*	Monna, Marc A	Quartetto n°2 in mi bem. magg. (1819)	Cl,Cor,Fg,Hf	<u>vedi scheda</u>
C337INC	Monzani, T	Trio op9,2 G Dur	2Fl(Fl,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C337INC	Monzani, T	Trio op9,3 A Dur	2Fl(Fl,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C337INC	Monzani, T	Trio op9,1 B Dur	2Fl(Fl,VI),B	<u>vedi scheda</u>
C338	Morigi, A	Sonate op4,1 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C338	Morigi, A	Sonate op4,6 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C338	Morigi, A	Sonate op4,5 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C338	Morigi, A	Sonate op4,3 C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C338	Morigi, A	Sonate op4,2 EsDur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C338	Morigi, A	Sonate op4,4 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C339INC	Moritz, C T	Trio op3 a moll	Pf,Fl,Vc	<u>vedi scheda</u>
C339	Moritz, C T	Sonate op4 D Dur	Pf,Fl	<u>vedi scheda</u>
C339	Moritz, C T	Sonate op2 C Dur	Pf,Fl	<u>vedi scheda</u>
C340	Mosel, Ant	Trio (1)C Dur	2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C340	Mosel, Ant	Trio (2)D Dur	2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C340	Mosel, Ant	Trio (6)e moll	2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C340	Mosel, Ant	Trio (5)G Dur	2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C340	Mosel, Ant	Trio (4)A Dur	2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C340	Mosel, Ant	Trio (3)D Dur	2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C342	Mozart	Deutscher G Dur K536,2	O	<u>vedi scheda</u>



C342	Mozart	Deutscher F Dur K536,6	O	vedi scheda
C342	Mozart	Deutscher C Dur K600,1	O	vedi scheda
C342	Mozart	Deutscher D Dur K567,4	O	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer G Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer C Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer G Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer C Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer G Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer C Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer G Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer C Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer G Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Sauteuse G Dur	2Fl	vedi scheda
C342	Mozart ?	Walzer G Dur	2Fl	vedi scheda
C343	Mozart W A	Sonate K 12 A Dur	Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C343	Mozart W A	Sonate K 11 G Dur	Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C343	Mozart W A	Sonate K 10 B Dur	Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C343	Mozart W A	Sonate K 13 F Dur	Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C343	Mozart W A	Sonate K 14 C Dur	Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C343	Mozart W A	Sonate K 15 B Dur	Pft,Fl,Vc	vedi scheda
C346*	Mozart-Kreith	Il Flauto magico	2Fl(VI)	vedi scheda
C345*	Mozart-Romberg	Il Flauto magico	2Fl(VI)	vedi scheda
C344*	Mozart-Traeg	Sonata in la magg.	Fl,G	vedi scheda
C341	Mozart, L	Trio 3 A Dur	2VI,B	vedi scheda



C341	Mozart, L.	Trio 2 EsDur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C341	Mozart, L.	Concerto G Dur (3)	Fl,2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C354INC	Nardini	Sonate op5,1 C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C354INC	Nardini	Sonate F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 1 EsDur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 5 G Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 1 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 6 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 2 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 3 g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 4 C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 3 E Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 3 d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 2 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 5 D Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C353INC	Nardini	Sonate 1 A Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C352	Nardini	Adagio F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C351	Nardini	Sonate D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C351	Nardini	Sonate G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C350	Nardini	Trio 5 B Dur	2Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C350	Nardini	Trio F Dur	2Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C350	Nardini	Trio G Dur	Fl,VI,B	<u>vedi scheda</u>
C350	Nardini	Trio C Dur	2Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C349	Nardini	Duo 2 B Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C349	Nardini	Duo 1 D Dur	2Fl	<u>vedi</u>



C348	Nardini	Concerto G Dur	Fl, 2Vobl, Q	<u>vedi scheda</u>
C347	Nardini	Concerto D Dur	Fl, 2Vobl, Q	<u>vedi scheda</u>
C355INC	Neubaur-Weiss, G	Trio 5 F Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C355INC	Neubaur-Weiss, G	Trio 1 F Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C355INC	Neubaur-Weiss, G	Trio 3 c moll	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C355INC	Neubaur-Weiss, G	Trio 2 G Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C355INC	Neubaur-Weiss, G	Trio 4 C Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C355INC	Neubaur-Weiss, G	Trio 6 D Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C358	Neukomm	Fantasia d moll	Pfte, Fl	<u>vedi scheda</u>
C357	Neukomm	Sonate G Dur	Fl, Pft	<u>vedi scheda</u>
C356	Neukomm	Fantasia C Dur	Pfte, Fl	<u>vedi scheda</u>
C359	Ogonowski	Duo G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C359	Ogonowski	Duo C Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C361	Oswald	Sonate 1 EsDur (Pastoral Solo)	VI, B	<u>vedi scheda</u>
C361	Oswald	Sonate 2 C Dur (Pastoral Solo)	VI, B	<u>vedi scheda</u>
C361	Oswald	Sonate 3 A Dur (Pastoral Solo)	VI, B	<u>vedi scheda</u>
C361	Oswald	Sonate 4 B Dur (Pastoral Solo)	VI, B	<u>vedi scheda</u>
C361	Oswald	Sonate 5 B Dur (Pastoral Solo)	VI, B	<u>vedi scheda</u>



C361	Oswald	Sonate 6 G Dur (Pastoral Solo)	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C360	Oswald, J	Sonate 2 G Dur (2nd book)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C360	Oswald, J	Sonate 4 D Dur (2nd book)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C360	Oswald, J	Sonate 5 G Dur (2nd book)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C360	Oswald, J	Sonate 6 G Dur (2nd book)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C360	Oswald, J	Sonate 3 C Dur (2nd book)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C360	Oswald, J	Sonate 1 D Dur (2nd book)	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C362**	Ozi	42 Caprices	Fg	<u>vedi scheda</u>
C381	P"ssinger	Pieces	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C364	Paganelli	Concerto B Dur per il ?	Ob,2VI,Va,B	<u>vedi scheda</u>
C363	Paganelli	Duo 1 G Dur dern.oé	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C363	Paganelli	Duo 2 A Dur dern.oé	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C363	Paganelli	Duo 3 C Dur dern.oé	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C363	Paganelli	Duo 6 D Dur dern.oé	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C363	Paganelli	Duo 4 D Dur dern.oé	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C363	Paganelli	Duo 5 e moll dern.oé	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C365	Paisible, J	Sonate c moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C366	Paisiello	Quartett op23,6 G Dur	Fl,VI,Va,Vc	<u>vedi scheda</u>
C366	Paisiello	Quartett op23,3 G Dur	Fl,VI,Va,Vc	<u>vedi scheda</u>
C366	Paisiello	Quartett op23,1 D Dur	Fl,VI,Va,Vc	<u>vedi scheda</u>



C366	Paisiello	Quartett op23,2 G Dur	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C366	Paisiello	Quartett op23,5 e moll	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C366	Paisiello	Quartett op23,4 C Dur	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,8 c moll	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,4 F Dur	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,2 d moll	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,3 e moll	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,1 C Dur	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,5 G Dur	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,7 h moll	VI,B	vedi scheda
C367	Pepusch	Sonate liv1,6 a moll	VI,B	vedi scheda
C368	Perger, Giorgio	Sonate G Dur	Cemb,Fl	vedi scheda
C369INC	Pez, J C	Chaconne C Dur	2Fl	vedi scheda
C371**	Phalese (Phalesius)	Cantiones suavissimae a 2v.		vedi scheda
C370**	Phalese (Phalesius)	Premier Livre de Recueil de Fleurs productes de la Divine a 3v.		vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,1 g moll	VI(Fl),B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,3 F Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,12 A Dur	VI,B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,6 G Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,2 e moll	VI,B	vedi scheda



C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,7 c moll	VI(Fl),B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,5 B Dur	VI,B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,4 G Dur	VI,B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,9 a moll	VI(Fl),B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,10 D Dur	VI(Fl),B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,8 h moll	VI,B	vedi scheda
C372INC	Piani, Giov Ant	Sonate op1,11 EsDur	VI,B	vedi scheda
C74 INC.	Pichler, P	Trio 3 D Dur	Fl,VI,B	vedi scheda
C374	Pla	Sonate c moll	Ob,B	vedi scheda
C373	Pla	Sonate B Dur	Ob,B	vedi scheda
C379	Pleyel	Quartett op20,1 D Dur B 381	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C378	Pleyel	Quartett op20,2 F Dur B 382	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C377	Pleyel	Quartett op20,3 A Dur B 383	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C376	Pleyel	Trio D Dur B 461	Pf,Fl,Vc	vedi scheda
C375	Pleyel	Duo opxx,5 D Dur B 511	2VI(Fl)	vedi scheda
C375	Pleyel	Duo opxx,2 F Dur B 508	2VI(Fl)	vedi scheda
C375	Pleyel	Duo opxx,3 C Dur B 509	2VI(Fl)	vedi scheda
C375	Pleyel	Duo opxx,4 G Dur B 510	2VI(Fl)	vedi scheda
C375	Pleyel	Duo opxx,6 A Dur B 512	2VI(Fl)	vedi scheda
C375	Pleyel	Duo opxx,1 B Dur B 507	2VI(Fl)	vedi scheda
C380	Porta	Trio op1,1 d moll	3Fl	vedi scheda
C380	Porta	Trio op1,2 F Dur	3Fl	vedi scheda



C380	Porta	Trio op1,3 e moll	3Fl	vedi scheda
C386	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 6 C Dur	2Fl,VI	vedi scheda
C386	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 1 D Dur	2Fl,VI	vedi scheda
C386	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 2 G Dur	2Fl,VI	vedi scheda
C386	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 3 C Dur	2Fl,VI	vedi scheda
C386	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 4 G Dur	2Fl,VI	vedi scheda
C386	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 5 D Dur	2Fl,VI	vedi scheda
C385	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 6 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C385	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 5 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C385	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 4 F Dur	2Fl,B	vedi scheda
C385	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 3 C Dur	2Fl,B	vedi scheda
C385	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 1 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C385	Pranzer, Jos	Trio (Nott) 2 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C384	Pranzer, Jos	Trio I D Dur	Fl,VI,Va	vedi scheda
C384	Pranzer, Jos	Trio II G Dur	Fl,VI,Va	vedi scheda
C384	Pranzer, Jos	Trio III C Dur	Fl,VI,Va	vedi scheda
C383	Pranzer, Jos	Trio 6 G Dur	3Fl	vedi scheda
C383	Pranzer, Jos	Trio 1 D Dur	3Fl	vedi scheda
C383	Pranzer, Jos	Trio 3 C Dur	3Fl	vedi scheda
C383	Pranzer, Jos	Trio 4 F Dur	3Fl	vedi scheda
C383	Pranzer, Jos	Trio 2 G Dur	3Fl	vedi scheda
C383	Pranzer, Jos	Trio 5 D Dur	3Fl	vedi scheda
C382	Pranzer, Jos	Terzetto 5 B Dur	3Fl	vedi scheda
C382	Pranzer, Jos	Terzetto 1 C Dur	3Fl	vedi scheda
C382	Pranzer, Jos	Terzetto 4 F Dur	3Fl	vedi



C382	Pranzer, Jos	Terzetto 3 D Dur	3Fl	vedi scheda
C382	Pranzer, Jos	Terzetto 2 G Dur	3Fl	vedi scheda
C382	Pranzer, Jos	Terzetto 6 G Dur	3Fl	vedi scheda
C387**	Primavera, Leon	Primo libro de Canzone Napolitane a 3 v.		vedi scheda
C388INC	Prota, Tom	Trio 5 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C388INC	Prota, Tom	Trio 6 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C388INC	Prota, Tom	Trio 1 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C388INC	Prota, Tom	Trio 2 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C388INC	Prota, Tom	Trio 3 G Dur	2Fl,B	vedi scheda
C388INC	Prota, Tom	Trio 4 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C392	Pugnani	Sonate en Trio op6,4 B Dur	Cemb,Fl,B	vedi scheda
C392	Pugnani	Sonate en Trio op6,3 F Dur	Cemb,Fl,B	vedi scheda
C392	Pugnani	Sonate en Trio op6,5 g moll	Cemb,Fl,B	vedi scheda
C392	Pugnani	Sonate en Trio op6,6 B Dur	Cemb,Fl,B	vedi scheda
C392	Pugnani	Sonate en Trio op6,1 C Dur	Cemb,Fl,B	vedi scheda
C392	Pugnani	Sonate en Trio op6,2 A Dur	Cemb,Fl,B	vedi scheda
C391	Pugnani	Trio B Dur	2VI,B	vedi scheda
C390	Pugnani	Trio C Dur	2VI,B	vedi scheda
C389INC	Pugnani	Trio D Dur	Fl,VI,B	vedi scheda
C273	Quantz	Trio c moll QV2 Anh4	Fl,VI,B	vedi scheda



C399	Quantz	Sonate B Dur QV1:163	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 227 D Dur QV1:37a,b	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate g moll QV1:116	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate g moll QV1:121	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate D Dur QV1:24	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate f moll QV1:95	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate g moll QV1:125	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 105 a moll QV1:151	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 101 e moll QV1:71	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate EsDur QV1:57	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 100 h moll QV1:173	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 99 a moll QV1:147	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 98 EsDur QV1:58a,b	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate 91 C Dur QV1:5	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate a moll QV1:146	Fl,B	vedi scheda
C398INC	Quantz	Sonate 232 G Dur QV1:111	Fl,B	vedi scheda
C396INC	Quantz	Trio G Dur QV2:Anh19	Fl,Obdam(VI),B	vedi scheda
C396INC	Quantz	Sonate B Dur	Fg,B	vedi scheda
C395INC	Quantz	Trio G Dur QV2:Anh28	2Fl,B (Fl,VI,B)	vedi scheda



C395INC	Quantz	Trio G Dur QV2,29	Fl,Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C395INC	Quantz	Trio G Dur QV2,30	Ob,Fg,B	<u>vedi scheda</u>
C395INC	Quantz	Trio B Dur QV2:42	2Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C395INC	Quantz	Trio a moll QV2:Anh34	2Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C394	Quantz	Sonate liv3,2 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C394	Quantz	Sonate op2,6 A Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C394	Quantz	Sonate D Dur QV1:Anh14a	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C393	Quantz	Sonate op1,3 c moll QV1:16	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C393	Quantz	Sonate op1,2 B Dur QV1:153	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C393	Quantz	Sonate op1,4 D Dur QV1:48	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C393	Quantz	Sonate op1,1 a moll QV1:152	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C393	Quantz	Sonate op1,5 e moll QV1:77	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C393	Quantz	Sonate op1,6 G Dur QV1:101	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C402	Quantz	Sonate c moll QV1:Anh5	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C402	Quantz	Sonate 317 B Dur QV1:162	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C402	Quantz	Sonate 315 g moll QV1:117	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C402	Quantz	Sonate 314 e moll QV1:70	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C402	Quantz	Sonate 235 a moll QV1:149	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C401*	Quantz	Concerto a 5 in mi min.	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>



C400**	Quantz	Motetto "Exultate, o stella beata" a voce sola con strum.	S,2ob,2VI,Va,Bc	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate c moll QV1:17	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate c moll QV1:15	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate F Dur QV1:86	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate h moll QV1:171	Fl,B	vedi scheda
C399	Quantz	Sonate F Dur QV1:84	Fl,B	vedi scheda
C397	Quantz QV1 Anh9b	Sonate op2,6 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C394	Quantz?	Sonate G Dur QV:1Anh35	Fl,B	vedi scheda
C394	Quantz?	Sonate e moll	Fl,B	vedi scheda
C403*	Rabboni, Gius.	2 Capricci (in Sol magg. e La magg.)	Fl	vedi scheda
C407*INC	Rault, F	Trio 3 in Sol Magg.	2Fl,Fg	vedi scheda
C406*	Rault, F	Trio 2 in Re Magg.	2Fl,Fg	vedi scheda
C405*	Rault, F	Trio 1 in Do Magg.	2Fl,Fg	vedi scheda
C404	Rees (R"hs)	Sonate 2(7) A Dur	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (R"hs)	Sonate 3 h moll	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (R"hs)	Sonate 4 d moll	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (R"hs)	Sonate 5 a moll	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (R"hs)	Sonate 1 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (R"hs)	Sonate 6 D Dur	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (Roehs)	Sonate 3 c moll	Fl,B	vedi scheda
C404	Rees (Roehs)	Sonate 2 D Dur	Fl,B	vedi scheda



C404	Rees (Roehs)	Sonate 8 A Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C404	Rees (Roehs)	Sonate 5 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C404	Rees (Roehs)	Sonate 11 c moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C404	Rees (Roehs)	Sonate 10 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C404	Rees (Roehs)	Sonate 9 B Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C404	Rees (Roehs)	Sonate 1 A Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C404	Rees (Roehs)	Sonate 6 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C409*	Reicha, ?	Harmonique op.18	4Fl	<u>vedi scheda</u>
C411	Reicha, A	Quintett A Dur op105	Fl,Q	<u>vedi scheda</u>
C410	Reicha, A	Quartett op104 Es Dur	Pft,Fl,Vc,Fg	<u>vedi scheda</u>
C412	Reid	Sonate 5 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C412	Reid	Sonate 4 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C412	Reid	Sonate 6 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C412	Reid	Sonate 2 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C412	Reid	Sonate 1 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C412	Reid	Sonate 3 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C413	Reinards	Sonate op2,5 e moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C413	Reinards	Sonate op2,4 h moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C414**	Rhaw	Bicinia Gallica/Latina/Germanica		<u>vedi scheda</u>
C415INC	Richter	Concerto D Dur	Fl	<u>vedi scheda</u>
C416	Richter, Joh Chr	Trio G Dur	Fl,Ob,B	<u>vedi scheda</u>
C417	Riedt, F W	Sonate G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C419**	Ries, Ferd	Sonata n°34 in Re magg. op.59,1	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>



C419**	Ries, Ferd	Sonata n° 35 in si bem, magg. op.59,2	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C418**	Ries, Ferd	Sonata in Do magg. op.76	Pft,Fl	<u>vedi scheda</u>
C420*	Ritter, H	Concertino in Sol	Fl,O(Pft)	<u>vedi scheda</u>
C421*	Rolla, Al	Trio D moll	2Fl,Va	<u>vedi scheda</u>
C421	Rolla, Al	Trio C Dur	2Fl,Va	<u>vedi scheda</u>
C421	Rolla, Al	Trio C Dur	2VI,Va	<u>vedi scheda</u>
C421	Rolla, Al	Trio B Dur	2Fl,Va	<u>vedi scheda</u>
C421	Rolla, Al	Trio F Dur	2Fl,Va	<u>vedi scheda</u>
C421	Rolla, Al	Trio F Dur	2VI,Va(?)	<u>vedi scheda</u>
C422*	Romberg, Bernh	Grosse Kinder-Symphonie op.62	Wachtel, Nachtigall, Kukuk, Schnarre, Traigel, Trompete, Trommel; 2VI,B - Pft	<u>vedi scheda</u>
C431	Rozelli (Scherer)	Trio op5,2 D Dur	3Fl	<u>vedi scheda</u>
C459*	S'ssmayr Xaver	Duetto in Re magg.	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C423	Sala, Carlo	Quintett G Dur	2Fl,2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C427	Sammartini, G B	Trio op5,2 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C427	Sammartini, G B	Trio G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C427	Sammartini, G B	Trio op5,5 E Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C427	Sammartini, G B	Trio op5,8 G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C427	Sammartini, G B	Trio op5,7 D Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C426	Sammartini, G B	Quartett G Dur	Fl,2VI,Vc	<u>vedi scheda</u>
C425	Sammartini, G B	Trio G Dur	2Fl,B	<u>vedi scheda</u>



C424	Sammartini, Gius	Duo op1,4 G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C424	Sammartini, Gius	Duo op1,3 A Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C424	Sammartini, Gius	Duo op1,5 C Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C424	Sammartini, Gius	Duo op1,6 d moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C424	Sammartini, Gius	Duo op1,2 e moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C424	Sammartini, Gius	Duo op1,1 D Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C428	Santini, Al	Sonate 6 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C428	Santini, Al	Sonate 5 d moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C428	Santini, Al	Sonate 2 d moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C428	Santini, Al	Sonate 3 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C428	Santini, Al	Sonate 1 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C428	Santini, Al	Sonate 4 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C429	Sarti, Gius	Sonate 3 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C429	Sarti, Gius	Sonate 6 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C429	Sarti, Gius	Sonate 1 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C429	Sarti, Gius	Sonate 2 C Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C429	Sarti, Gius	Sonate 4 g moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C429	Sarti, Gius	Sonate 5 F Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C442*	Sch*****rmann	Ihr muntern Trompeten durchschallet die Luft	B,2Trp,Q,Bc	<u>vedi scheda</u>
C430	Schaffrath	Sonate D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C432	Schiassi, G	Sonate 2 A Dur	Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C432	Schiassi, G	Sonate 6 c moll	Vi,B	<u>vedi scheda</u>
C432	Schiassi, G	Sonate 7 C Dur	Vi,B	<u>vedi scheda</u>



C432	Schiassi, G	Sonate 8 E Dur	VI,B	vedi scheda
C432	Schiassi, G	Sonate 10 D Dur	VI,B	vedi scheda
C432	Schiassi, G	Sonate 3 F Dur	VI,B	vedi scheda
C432	Schiassi, G	Sonate 4 g moll	VI,B	vedi scheda
C432	Schiassi, G	Sonate 9 F Dur	VI,B	vedi scheda
C432	Schiassi, G	Sonate 1 G Dur	VI,B	vedi scheda
C432	Schiassi, G	Sonate 5 B Dur	VI,B	vedi scheda
C433	Schiatti	Trio G Dur	Ob,VI,B	vedi scheda
C434	Schiatti, G	Trio C Dur	Fl,VI,B	vedi scheda
C AN.21INC	Schmelzer, J H	Sonate 3 g moll	VI,B	vedi scheda
C AN.21INC	Schmelzer, J H	Sonate D Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.21INC	Schmelzer, J H	Sonate 6 A Dur	VI,B	vedi scheda
C AN.21INC	Schmelzer, J H?	Sonate d moll	VI,B	vedi scheda
C AN.21INC	Schmelzer, J H?	Sonate d moll	VI,B	vedi scheda
C435	Schmittbaur, M J	Quartett op1,5 Es Dur	Fl,2VI,Vc	vedi scheda
C435	Schmittbaur, M J	Quartett op1,6 F Dur	Fl,2VI,Vc	vedi scheda
C435	Schmittbaur, M J	Quartett op1,3 C Dur	Fl,2VI,Vc	vedi scheda
C435	Schmittbaur, M J	Quartett op1,2 G Dur	Fl,2VI,Vc	vedi scheda
C435	Schmittbaur, M J	Quartett op1,1 D Dur	Fl,2VI,Vc	vedi scheda
C435	Schmittbaur, M J	Quartett op1,4 A Dur	Fl,2VI,Vc	vedi scheda
C440	Schneider, G A	Trio 1 h moll	3Fl	vedi scheda
C439*	Schneider, G A	24 Divertissement op.45	Fl	vedi scheda
C438	Schneider, G A	Duo op28,1 Es Dur	2Fl	vedi scheda
C438	Schneider, G A	Duo op28,2 As Dur	2Fl	vedi scheda



C438	Schneider, G A	Duo op28,3 f moll	2Fl	vedi scheda
C437*	Schneider, G. Ab.	Variations in Sol magg. op.44	Fl	vedi scheda
C436*	Schneider, G. Ab.	Quartetto n°1 in Re magg.	4Fl	vedi scheda
C436*	Schneider, G. Ab.	Quartetto n°2 in Fa magg.	4Fl	vedi scheda
C436*	Schneider, G. Ab.	Quartetto n°3 in Sol magg.	4Fl	vedi scheda
C441*	Scholl, Ch	Quartetto in Sol magg.	Q; Csackan,VI,Va,Vc	vedi scheda
C444	Schulz, J A P	Sonate D Dur	Cemb obl,VI	vedi scheda
C447	Scirolí	Duo II D Dur	2Fl	vedi scheda
C446	Scirolí	Duo I F Dur	2Fl	vedi scheda
C445INC	Scirolí	Trio op2,6 C Dur	2VI,B	vedi scheda
C445INC	Scirolí	Trio op2,1 G Dur	2VI,B	vedi scheda
C445INC	Scirolí	Trio op2,2 EsDur	2VI,B	vedi scheda
C445INC	Scirolí	Trio op2,3 F Dur	2VI,B	vedi scheda
C445INC	Scirolí	Trio op2,4 A Dur	2VI,B	vedi scheda
C445INC	Scirolí	Trio op2,5 G Dur	2VI,B	vedi scheda
C448	Scirolí, G	Sonate B Dur	cl,B	vedi scheda
C450*	Seydler, P	24 Grands Caprices	Fl	vedi scheda
C451	Sieber	Sonate 8 g moll	Fl,B	vedi scheda
C451	Sieber	Sonate 7 a moll	Fl,B	vedi scheda
C451	Sieber	Sonate 9 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C451	Sieber	Sonate 10 g moll	Fl,B	vedi scheda
C451	Sieber	Sonate 12 g moll	Fl,B	vedi scheda



C451	Sieber	Sonate 11 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C452	Signoretti, P(!)Gius	Sonate op3,1 G Dur	VI,B	vedi scheda
C452	Signoretti, P(!)Gius	Sonate op3,2 c moll	VI,B	vedi scheda
C452	Signoretti, P(!)Gius	Sonate op3,3 G Dur	VI,B	vedi scheda
C452	Signoretti, P(!)Gius	Sonate op3,5 f moll	VI,B	vedi scheda
C452	Signoretti, P(!)Gius	Sonate op3,4 C Dur	VI,B	vedi scheda
C452	Signoretti, P(!)Gius	Sonate op3,6 D Dur	VI,B	vedi scheda
C453	Simon, Martin	Concerto c moll	Ob,2Bfl,B	vedi scheda
C84 INC.	Stabingher	Trio 3 D Dur	2Fl,B	vedi scheda
C454	Stamitz, Ant	Duo op1,1 D Dur	2Fl	vedi scheda
C454	Stamitz, Ant	Duo op1,2 C Dur	2Fl	vedi scheda
C454	Stamitz, Ant	Duo op1,3 B Dur	2Fl	vedi scheda
C454	Stamitz, Ant	Duo op1,4 A Dur	2Fl	vedi scheda
C454	Stamitz, Ant	Duo op1,6 D Dur	2Fl	vedi scheda
C454	Stamitz, Ant	Duo op1,5 G Dur	2Fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,3 G Dur	fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,8 G Dur	Fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,7 G Dur	Fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,6 A Dur	Fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,4 A Dur	Fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,2 D Dur	fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,1 G Dur	fl	vedi scheda
C97	Stamitz, Ant	Caprice op2,5 a moll	Fl	vedi scheda
C455*	Steffani	Trio	2v,B	vedi scheda
C455*	Steffani	Trio	2v,B	vedi



C455*	Steffani	Trio	2v,B	<u>vedi scheda</u>
C456	Stratico	Trio C Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C456	Stratico	Trio EsDur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C456	Stratico	Trio G Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C456	Stratico	Trio A Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C456	Stratico	Trio a moll	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C456	Stratico	Trio B Dur	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C457*	Stricker, A	Cantata """"Giunta l'""""ora fatale/Se vedesti qual dolore""""	S,Ob,B	<u>vedi scheda</u>
C394	Stricker,Aug /Quanz ?	Sonate D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C460	Tacet, Jos	Sonate op1,4 A Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C98	Tacet, Jos	Sonate op1,3 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C462	Taillart, l'ain,	Sonate op2,6 D Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C462	Taillart, l'ain,	Sonate op2,4 c moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C462	Taillart, l'ain,	Sonate op2,5 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C462	Taillart, l'ain,	Sonate op2,2 e moll	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C462	Taillart, l'ain,	Sonate op2,3 A Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C462	Taillart, l'ain,	Sonate op2,1 G Dur	Fl,B	<u>vedi scheda</u>
C461	Taillart, l'ain,	Duo op1,3 e moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C461	Taillart, l'ain,	Duo op1,4 G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C461	Taillart, l'ain,	Duo op1,2 h moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C461	Taillart, l'ain,	Duo op1,1 G Dur	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C461	Taillart, l'ain,	Duo op1,5 g moll	2Fl	<u>vedi scheda</u>



C461	Taillart, l'ain,	Duo op1,6 D Dur	2Fl	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 11 A Dur A10	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 10 D Dur D12	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 9 A Dur A9	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 8 A Dur A8	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 7 D Dur D7	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 5 G Dur G3	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 4 D Dur D10	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 3 A Dur A5	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 2 D Dur D11	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 1 G Dur G4	2Vi,B	vedi scheda
C466	Tartini	Trio 6 F Dur F2	2Vi,B	vedi scheda
C464	Tartini	Sonate g moll g7	Fl,B	vedi scheda
C463	Tartini	Sonate op1,10 g moll g10	Vi,B	vedi scheda
C463	Tartini	Sonate op6,1 G Dur G8	Vi,B	vedi scheda
C463	Tartini	Sonate a moll a1	Vi,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,6 D Dur D2	Fl,V,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,7 D Dur D12	Fl,V,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,12 D Dur D9	Fl,Vi,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,4 F Dur F2	Fl,V,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,1 D Dur D8	Fl,V,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,3 D Dur D6	Fl,V,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,2 C Dur C4	Fl,V,B	vedi scheda
C467	Tartini	Trio op3,11 D Dur D3	Fl,Vi,B	vedi scheda



C467	Tartini	Trio op3,10 C Dur C3	Fl,VI,B	<u>vedi scheda</u>
C467	Tartini	Trio op3,9 D Dur D4	Fl,V,B	<u>vedi scheda</u>
C467	Tartini	Trio op3,8 C Dur C5	Fl,V,B	<u>vedi scheda</u>
C467	Tartini	Trio op3,5 D Dur D5	Fl,V,B	<u>vedi scheda</u>
C466	Tartini	Trio 12 A Dur A7	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 2 a moll 40:125	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 5 B Dur 40:134	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 2 c moll 40:131	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 6 E Dur 40:135	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 1 B Dur 40:130	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 4 e moll 40:127	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 5 A Dur 40:128	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 1 G Dur 40:124	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 3 h moll 40:126	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 3 EsDur 40:132	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 6 E Dur 40:129	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C0	Telemann	Duo 4 f moll 40:133	2Fl	<u>vedi scheda</u>
C273	Telemann	Trio EsDur 42:Es1	2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C474	Telemann	Sonate e moll 41e7	VI,Bc	<u>vedi scheda</u>
C474	Telemann	Sonate F Dur 41F5	VI,Bc	<u>vedi scheda</u>
C474	Telemann	Sonate B Dur 41B7	VI,Bc	<u>vedi scheda</u>
C474	Telemann	Sonate a moll 41a7	VI,Bc	<u>vedi scheda</u>
C474	Telemann	Sonate g moll 41g8	VI,Bc	<u>vedi scheda</u>
C474	Telemann	Sonate d moll 41d5	VI,Bc	<u>vedi scheda</u>



C473*	Telemann	Concerto in Mi magg.	Fl,2Vi,Va,Cemb	vedi scheda
C472	Telemann	Duo C Dur 40:110	2Cor	vedi scheda
C472	Telemann	Duo D Dur 40:108	2Vi	vedi scheda
C471	Telemann	Duo 3 A Dur 40:103	2Fl	vedi scheda
C471	Telemann	Duo 6 E Dur 40:106	2Fl	vedi scheda
C471	Telemann	Duo 5 h moll 40:105	2Fl	vedi scheda
C471	Telemann	Duo 4 e moll 40:104	2Fl	vedi scheda
C471	Telemann	Duo 2 D Dur 40:102	2Fl	vedi scheda
C471	Telemann	Duo 1 G Dur 40:101	2Fl	vedi scheda
C470	Telemann	Trio G Dur 42:G15	2Vi,B	vedi scheda
C469	Telemann	Trio A Dur 42:A17	2Vi,B	vedi scheda
C468	Telemann	Trio B Dur 42:B7	Ob,Fg,B	vedi scheda
C476	Toïnon	Trio c moll	2Fl(VI),B	vedi scheda
C476	Toïnon	Trio a moll	2Fl(VI),B	vedi scheda
C476	Toïnon	Trio C Dur	2Fl(VI),B	vedi scheda
C476	Toïnon	Trio g moll	2Fl(VI),B	vedi scheda
C476	Toïnon	Trio d moll	2Fl(VI),B	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,3 D Dur	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,2 g moll	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,4 h moll	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,5 c moll	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,6 e moll	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,7 d moll	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,8 A Dur	2Fl	vedi scheda
C477	Torelio, Franc	Duo op1,1 a moll	2Fl	vedi



C478	Tromlitz	Sonatine u Rondo 4 D G Dur	Fl,B	vedi scheda
C478	Tromlitz	Sonatine u Rondo 2 a moll	Fl,B	vedi scheda
C478	Tromlitz	Sonatine u Rondo 1 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C478	Tromlitz	Sonate 1 G Dur	Fl,B	vedi scheda
C478	Tromlitz	Sonatine u Rondo 3 F D Dur	Fl,B	vedi scheda
C478	Tromlitz	Sonate 2 C Dur	Fl,B	vedi scheda
C479*	Tulou, J L	Fantaisie in Fa magg, op.29	Fl,Pft	vedi scheda
C480	Umstatt	Concerto D Dur	Fl,2Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,4 F Dur	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,5 EsDur	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,2 c moll	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,3 G Dur	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,1 A Dur	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,6 D Dur	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,7 g moll	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,8 C Dur	Vi,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,9 h moll	Vi,B	vedi scheda



C482	Valentine, R	Sonate op12,12 H Dur	VI,B	vedi scheda
C482	Valentine, R	Sonate op12,10 B Dur	VI,B	vedi scheda
C481	Valentine, Rob	Sonate 6 F Dur	Vc,B	vedi scheda
C481	Valentine, Rob	Sonate 5 D Dur	Vc,B	vedi scheda
C481	Valentine, Rob	Sonate 3 a moll	Vc,B	vedi scheda
C481	Valentine, Rob	Sonate 2 G Dur	Vc,B	vedi scheda
C481	Valentine, Rob	Sonate 1 C Dur	Vc,B	vedi scheda
C359	Vandermen /Yost	Duo C Dur	2Fl	vedi scheda
C359	Vandermen/ Yost	Duo F Dur	2Fl	vedi scheda
C484	Vanhal	Sonate G Dur	Fl,B	vedi scheda
C483	Vanhal	Sonate op7,2 G Dur	Pf,Fl	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,10 D Dur	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,2 a moll	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,4 c moll	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,3 h moll	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,9 C Dur	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,1 g moll	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,5 d moll	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,7 A Dur	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,11 E Dur	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,12 F Dur	VI,B	vedi scheda
C486	Veracini, F M	Sonate op1,8 B Dur	VI,B	vedi scheda



C486	Veracini, F M	Sonate op1,6 e moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 7 c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 10 d moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 1 F Dur	VI(Fl),B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 6 a moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 4 B Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 5 C Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 9 g moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 11 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 12 c moll	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 3 d moll	Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 2 G Dur	Fl(VI),B	<u>vedi scheda</u>
C485	Veracini, F M	Sonate 8 F Dur	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C488	Vilicus	Quartett G Dur	Fl,VI,Fg,B	<u>vedi scheda</u>
C493	Vivaldi	Sonate d moll RV12	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C492	Vivaldi	Sonate D Dur RV10	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C491	Vivaldi	Trio C Dur RV779	Ob,VI, org	<u>vedi scheda</u>
C490	Vivaldi	Sonate c moll RV53	Ob,B	<u>vedi scheda</u>
C494	Vivaldi	Sonate C Dur RV3	VI,B	<u>vedi scheda</u>
C496INC	Wagenseil	Concerto G Dur	Fl,2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C495INC	Wagenseil	Concerto C Dur	Fl,2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C497INC	Wagenseil (Hasse?)	Concerto D Dur	Fl,2VI,B	<u>vedi scheda</u>
C499*	Weber, C M	Sonate progressive op.10,4 (Mi bem.magg.)	Pft,Fl obbl.	<u>vedi scheda</u>



C499*	Weber, C M	Sonate progressive op.10,5 (La magg.)	Pft,Fl obbl.	vedi scheda
C499*	Weber, C M	Sonate progressive op.10,6 (Do magg.)	Pft,Fl obbl.	vedi scheda
C498*	Weber, C M	Sonate progressive op.10,2 (Sol magg.)	Pft,Fl obbl.	vedi scheda
C498*	Weber, C M	Sonate progressive op.10,1 (Fa Magg.)	Pft,Fl obbl.	vedi scheda
C498*	Weber, C M	Sonate progressive op.10,3 (Re min.)	Pft,Fl obbl.	vedi scheda
C501	Wendling	Concerto D Dur	Fl,O	vedi scheda
C500	Wendling	Concerto D Dur	Fl,O	vedi scheda
C502	Westhoff, J P v.	Suite A Dur	VI solo	vedi scheda
C503*	Winter, Peter von	Pièces tirées de "Das unterbrochene Opferfest"	Fl,VI,Va,Vc	vedi scheda
C505	Wiseman, Ch	Sonate D Dur	VI,B	vedi scheda
C504	Wiseman, Ch	Sonate G Dur	VI,B	vedi scheda
C506	Yost (Michel)	Duo C Dur	2Fl	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in la min. op.3,4	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in Si bem.magg. op.3,8	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in La magg. op.3,7	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in mi min. op.3,6	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in sol min. op.3,9	VI,B	vedi scheda



C508*	Zani, Andrea	Sonata in Sol magg. op.3,5	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in Mi bem.magg. op.3,10	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in do min. op.3,11	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in Fa magg. op.3,3	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in re min. op.3,2	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in Re magg. op.3,12	VI,B	vedi scheda
C508*	Zani, Andrea	Sonata in Si bem. magg. op.3,1	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,6 e moll	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,7 A Dur	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,5 G Dur	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,1 B Dur	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,12 D Dur	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,11 c moll	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,10 Es Dur	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,2 d moll	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,4 a moll	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,9 g moll	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,8 B Dur	VI,B	vedi scheda
C507	Zani, Andrea	Sonate op1,3 F Dur	VI,B	vedi scheda
C510INC	Zimmermann,	Quartett C Dur	2VI,Va,B	vedi scheda
C510INC	Zimmermann,	Trio F Dur	2VI,Vc	vedi scheda



C510INC	Zimmermann, Wenzesl	Sonate B Dur	VI,B	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 26 G Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 25 EsDur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 24 D Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 22 B Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 20 G Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 34 e moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 23 C Dur	Fl	vedi scheda
C516INC	Zimmermann, Wenzesl	Concerto D Dur	Fl,Q,2cor	vedi scheda
C515INC	Zimmermann, Wenzesl	Concerto D Dur	Fl,Q,2cor	vedi scheda
C514INC	Zimmermann, Wenzesl	Concerto D Dur	Fl,Q,2cor	vedi scheda
C513INC	Zimmermann, Wenzesl	Concerto A Dur	Fl,Q,2cor	vedi scheda
C512INC	Zimmermann, Wenzesl	Concerto G Dur	Fl,Q,2cor	vedi scheda
C511INC	Zimmermann, Wenzesl	Trio Es Dur	2VI,B	vedi scheda
C511INC	Zimmermann, Wenzesl	Trio C Dur	2VI,B	vedi scheda
C511INC	Zimmermann, Wenzesl	Trio G Dur	2VI,B	vedi scheda
C511	Zimmermann, Wenzesl	Trio B Dur	2VI,B	vedi scheda
C510INC	Zimmermann, Wenzesl	Sinfonie EsDur	Q,2cor	vedi scheda
C510INC	Zimmermann, Wenzesl	Sinfonie B Dur	Q,2cor	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 11 d moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 17 CisDur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 16 B Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 15 AsDur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 14 g moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 13 fis moll	Fl	vedi



C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 12 e moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 9 h moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 8 a moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 7 G Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 6 F Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 5 E Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 4 D Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 3 C Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 18 EsDur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 1 A Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 30 e moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 2 H Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 21 A Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 42 C Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 41 C Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 40 G Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 38 D Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 37 D Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 36 A Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 35 A Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 28 G Dur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 31 g moll	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 19 FisDur	Fl	vedi scheda
C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 29 C Dur	Fl	vedi scheda



C509	Zimmermann, Wenzesl	Capriccio 27 D Dur	Fl	vedi scheda
C519	Zumsteeg	Concerto G Dur	Fl,O	vedi scheda
C518	Zumsteeg	Concerto D Dur	Fl,O	vedi scheda
C517	Zumsteeg	Concerto D Dur	2Fl,2Vi,Va,B,2Cor	vedi scheda
C152*		The Division Flute vol. 2	Fl	vedi scheda
C151*		The Division Flute vol.1	Fl	vedi scheda
C408**		Receuil d'Air - Livre 4		vedi scheda
C56**		Bicinia Gallica, Latina, Germanica ex praestantissimis musicorum		vedi scheda

FINITO DI STAMPARE GIUGNO 2021