

**MUSICA**

*Per Organo*

di

**Padre Narciso da Milano**

**1769**

*restitué par*

*Michelle Bernard*

« ORGUES : SYNTHÈSES ET MONOGRAPHIES »

*Supplément musical N°1 - 1994*

2ème édition revue et corrigée

Prix: euros 7,17

## Editions du Centre d'Etudes organistiques M. Bernard

35 avenue Ratti ~ F - 06000 Nice

~~~~~

### « *Orgues: Synthèses et Monographies* »

I.S.S.N. 0985 - 0910

#### DEJA PARUS:

(en vente par correspondance chez l'Editeur à l'adresse ci-dessus)

N° 1 - M. Bernard. *L'Orgue Lingiardi de La Brigue (Alpes-Maritimes)* - 1987

Etude historique, 26 pp. 21 x 27, illustr. 2ème. éd. 1995. *English summary*. Prix: Eur. 6,86 plus port.

N° 2 - S. Rubellin. *L'Orgue Serassi de Ste. Marie de Bastia (Corse)* - 1988

Etude historique. Contient le Manuel de registration italienne du dernier des Serassi (texte origin. + trad.). 68 pp. 21 x 27, illustr. *English Summary*.

Prix: Eur. 10,70. plus port.

#### *Suppléments musicaux:*

N° 1 - *Musica per Organo di Padre Narciso da Milano*

1ère éd. 1994, 2ème éd. revue 1997. Format oblong, préface VI pp. *English summary*, 33 pp. de musique, datable 1710-1720.

Prix: Eur. 7,17 plus port.

N° 2 - *Piemonte: Musica per Organo*. 15 Autori del Secolo XIX.

Anthologie contenant 30 pièces. Format oblong. Introduction XI pp., 96 pp. de musique. *Two pp. summary free on request*.

Prix: Eur. 16. 00 plus port. I.S.B.N.: 2 - 9513915 - 0 - 1, 1999.

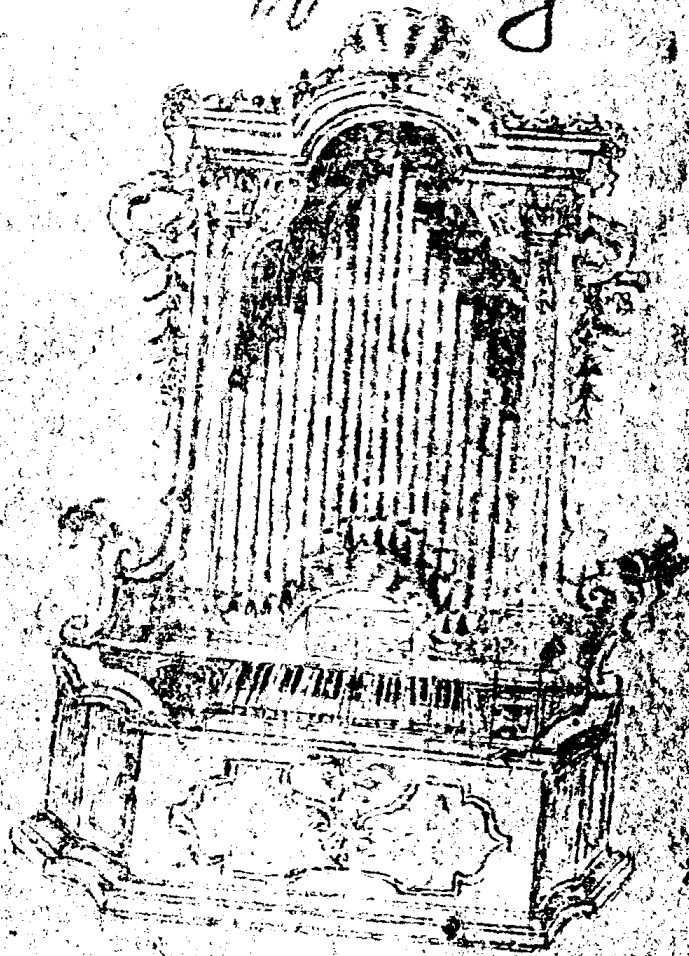
*pour tous renseignements sur les prix « port compris » et les modalités de paiement, s'adresser au Centre, adresse ci-dessus.*

~::~~

BELLONA  
107  
GIORDANI  
TORIN

Musica del Reale Teatro Novissimo da Milano &c. &c. &c.  
In S. Angelo. 1769

Giuseppe Magni.



## PREFACE

### La source.

C'est un manuscrit conservé à Turin, Biblioteca Nazionale, fonds Foà-Giordano, cote *Ris. Mus. qm 443*. Il s'agit d'un cahier de papier à musique 220 x 300, cousu, contenant 24 feuillets de 10 portées de 5 lignes.

Les cinq premiers feuillets contiennent les rudiments du solfège et des versets pour orgue dont la longueur n'excède pas deux lignes. Leur intérêt étant moindre que celui des pièces, ils n'ont pas été transcrits ici.

Tout le cahier est écrit de la même main, celle du copiste Giuseppe Magni. L'usure des bords témoigne d'un usage répété. Le frontispice, reproduit ci-après, est intitulé, daté et signé. La figurine en ex-libris représente un positif du XVIII<sup>e</sup> d'origine indéterminable. Les recherches en vue d'identifier G. Magni sont restées infructueuses.

Il y a 18 taches d'encre, mais seulement 5 ratures. Dans l'ensemble, la copie est soignée et bien lisible.

### L'auteur.

Giuseppe Burocco (=Burocho ou Birocco) naquit le 29 janvier 1672 à Monza, près de Milan<sup>1</sup> et fut baptisé le même jour dans la cathédrale. Il entre comme novice le 13 avril 1689 au couvent des Mineurs Observants de S. Angelo à Milan. C'est là qu'il recoit le nom de Frà Narciso<sup>2</sup>. Mais il retourne au couvent de sa ville natale pour prendre l'habit le 24 juin 1690. Il est déjà prêtre. La communauté de Monza compte alors 18 religieux, prêtres et laïcs. Il y fait sa profession solennelle le 25 juin 1691, à peine passé ses 19 ans.

Ensuite, l'information se fait rare. Il a composé des sonnets en 1718 pour la fête du Saint Clou à Monza<sup>3</sup>. La dernière indication le concernant se trouve dans l'état annuel des religieux présents à S. Angelo: en 1727, il y a passé 12 mois<sup>4</sup>. Il est alors âgé de 55 ans. Sa qualité de musicien n'est pas mentionnée, pas plus que celle des autres frères. Mais le frère Gardien le nomme « P. Narciso di Milano » et non « da Monza », ce qui pourrait indiquer qu'il se serait établi très jeune à Milan. En 1727, cette maison n'abrite pas moins de 93 pères, 14 prêtres, 26 laïcs, 13 tertiaires et 8 hôtes de passage.

Les diverses catastrophes qui ont frappé S. Angelo (v. ci-dessous) ont entraîné la disparition d'innombrables documents. Ainsi, il n'y a pas de rôle des présences entre 1681 et 1727, ni entre 1727 et 1782.

Les documents qui subsistent, tant à l'Archivio di Stato de Milan qu'aux Archives de la Province des Mineurs, ne donnent aucune indication sur le P. Narciso.

Les archives musicales inventoriées par l'Ufficio Ricerca Fondi Musicali Italiani ne recèlent pas d'autre oeuvre vocale ou instrumentale de notre compositeur, en-dehors du présent manuscrit.

Son décès s'est vraisemblablement produit dans l'intervalle 1728-1752. Le copiste G. Magni n'est probablement pas son élève direct, pas plus que l'organiste et compositeur notoire G. D. Catenacci, qui vécut dans le même couvent<sup>5</sup> mais dans la seconde moitié du siècle. Les rôles signalent un autre organiste de S. Angelo, le P. Leonardo Butti de Valmadrera, organiste à Gênes entre 1781 et 1791. Mais il est inconnu des Archives de la Province Ligure des Mineurs<sup>6</sup>.

### Le couvent de S. Angelo.

Fondé en 1421, il connut une grande prospérité aux XVe et XVIe. Brûlé puis démoli en 1551, il est partiellement reconstruit sur un autre site en 1555. Mais la nef ne sera achevée qu'en 1588 et la façade construite seulement en 1630, à l'occasion de l'épidémie de peste.

Le couvent a toujours bénéficié des faveurs de familles nobles, dont plusieurs membres appartenaient à la communauté. Les Frères étaient également appréciés par le peuple, d'où les dimensions inhabituellement grandes et la riche décoration picturale de leur église. En 1745-46, le couvent est occupé pendant 3 mois par les troupes espagnoles qui viennent de chasser les Autrichiens. Le 19 mars 1746, elles battent en retraite; un incendie se déclare et détruit complètement la bibliothèque ainsi que plusieurs bâtiments. La restauration sera rapide et grandiose, grâce à des dons privés et à une subvention accordée par Marie-Thérèse.

Napoléon supprime les monastères en 1810, et les archives qui restent sont transférées à l'Archivio di Stato de Milan. Les moines reviennent en 1854, mais le gouvernement italien supprime à nouveau le couvent en 1868. Il ne rouvrira qu'en 1922.

Bien qu'il y ait eu une seconde maison des Observants à Milan, outre celles des Franciscains Réformés, S. Angelo a toujours eu un effectif supérieur à la centaine de religieux.

### Les orgues.

L'usage de l'orgue a été très discuté chez les Observants. Les Statuts généraux de la Réforme de l'Ordre des Mineurs (1642) menacent d'excommunication quiconque tenterait d'introduire un orgue. Heureusement pour les nombreux compositeurs qui illustrent l'Ordre (dont le fameux P. Davide), d'autres autorités le tolèrent afin de soulager la fatigue vocale due aux nombreux offices chantés.

Bien qu'appartenant à la famille franciscaine, le couvent de S. Angelo ne manque pas de moyens financiers. C'est ainsi que son historiographe, le P. Burocco (oncle de Narciso) décrit<sup>7</sup>, en 1716 « ... deux magnifiques et excellents orgues postés de chaque côté de l'Autel principal viennent embellir l'église... ». Il ne donne malheureusement pas d'autres détails. Si les documents ont disparu, en revanche les buffets ont subsisté jusqu'à la restauration des fresques qu'ils recouvraient partiellement, opération qui eut lieu en 1930-33. M. C. Chiusa<sup>8</sup> en donne des photos montrant de belles façades XVIe - XVIIe du type courant avec 7 plates-faces, qui remontent probablement à l'époque d'achèvement de la nef, soit après 1590. L. Ghielmi (communication personnelle) les attribue à l'atelier des Valvassori. En 1855, la firme Serassi construisit à l'intérieur des buffets deux instruments neufs<sup>9</sup>.

Mais le P. Narciso n'a plus sous ses doigts les beaux instruments polyphoniques du XVIe ou du début du XVIIe, avec leur pédalier de 20 notes réelles ( de Fa<sub>1</sub> dans la contre-octave grave à Ré<sub>2</sub> sans les premiers Do# et Ré# ) et un Principal 12' indépendant (ouvert, et en métal). Cette disposition permettait d'exécuter au pédalier avec l'effet d'un 16' la basse des contrepoints des compositeurs contemporains d'Italie du Nord, p. ex. Cima, Cavaccio ou Battiferri, puisqu'elle ne descendait pas au-dessous du Fa<sub>1</sub>.

L'examen de ses pièces montre que son pédalier ne part plus du Fa<sub>1</sub>, mais du Do<sub>1</sub> et qu'il se borne au Mi<sub>2</sub>. Son clavier est celui de 45 notes, de Do<sub>1</sub> à Do<sub>2</sub>, avec l'octave courte qui vient du Sud de l'Italie, et qui régnera sur tout le XVIIIe et même au-delà. (cf. M. Bernard<sup>9bis</sup>).

La disparition du style contrapuntique à la fin du XVIIe au profit de la mélodie accompagnée a sans doute provoqué, à S. Angelo comme ailleurs, une exigence de « modernisation » des orgues. L'histoire de la facture est faite de ces modes successives, souvent bêtement destructrices.

### La formation musicale du P. Narciso.

Le jeune Giuseppe Burocco a dû recevoir les rudiments à Monza, puis s'est sans doute perfectionné lors de son premier séjour à S. Angelo, en 1689-90. On ignore sous quel maître. Mais il arrive au mauvais moment: les quatre gloires musicales du XVIIe milanais ont disparu. G. P. Cima s'est éteint en 1630, le célèbre A. M. Turati en 1650, Francesco Porta en 1666, enfin Michelangelo Grancini en 1669. Un fils de Grancini, Carlo Francesco, était organiste à S. Angelo<sup>10</sup> en 1659, mais rien ne prouve qu'il y fût encore trente ans plus tard. Cependant, la permanence d'une tradition grancinienne chez les Mineurs n'est pas une supposition invraisemblable. M. Grancini était incontestablement le meilleur organiste de Milan, avant de gagner le concours pour le poste de maître de

chapelle du Duomo en 1650. On ne sait rien de ses tendances stylistiques, mais le recueil imprimé de son concurrent Francesco Porta (env. 1600-1666)<sup>10 bis</sup>, autant que la réputation de conservatisme musical de la capitale lombarde, laissent supposer le respect général de la stricte tradition du « stile antico » (la polyphonie de type franco-flamand) des frères Cima.

Après la mort de Grancini, des musiciens peu estimés se succèdent au Duomo<sup>11</sup> et dans les principales églises jusqu'à la nouvelle période glorieuse, qui s'ouvrira dans le second quart du XVIIIe. Ses principaux artisans seront le célèbre G.B. Sammartini (1701-1775) et, dans le domaine de la musique religieuse, G.A. Fioroni (1716-1778).

### Les formes employées.

L'intérêt du recueil de Narciso dépasse de beaucoup ses dimensions. En effet, il se situe dans un intervalle d'environ un demi-siècle pendant lequel nous n'avons pas encore d'informations sur la musique pour orgue à Milan.

Narciso révèle donc comment se passe dans cette ville la transition du style baroque tardif au style pré-classique, ou galant. En supposant que ce cahier ait été composé dans un laps de temps assez bref, à cause de sa présentation pédagogique (la partie solfégique) et utilitaire (pièces liturgiques), et tenant compte de l'âge de l'auteur, on pourrait vraisemblablement le dater aux environs de l'année 1715.

Afin de justifier cette datation, nous avons comparé ses pièces avec des oeuvres d'époque supposée voisine, ou de peu antérieure: les « *Sonate da organo di varii autori* » de G.C. Aresti (ou Arresti, Bologne 1687)<sup>13</sup>, le gros volume de « *Sonate e Versetti* » de Pietro Degli Antoni (Bologne 1712)<sup>14</sup> et les Sonates de D. Zipoli (Rome 1716)<sup>15</sup>. D'autres compositeurs ont été écartés à cause d'incertitude sur les dates, tel Pasquini ou parce qu'ils sont encore trop liés à la tradition du style contrapuntique.

Narciso emploie des formes anciennes modernisées et d'autres franchement contemporaines: les deux « *Ripieno* » (I et XI) sont des toccatas sur pédale comme au XVIe, mais elles ont un thème récurrent et pas de section imitative. La dernière présente une section intermédiaire en accords de septième qui évoque A. Scarlatti. La jolie Pastorale (III) en trois sections, ressemble à ses soeurs du XVIIe.

Le terme « *Sonata* » n'est utilisé qu'une seule fois (II). Il s'agit d'une sorte de fugue destinée à l'Offertoire. Elle n'a plus rien à voir avec les Ricercari réguliers tels qu'en écrivaient encore L. Battiferri (1669) à Ferrare, ou F. Fontana (1677) à Rome. Comme dans la seconde fugue (IX), le sujet est plus long, ses

réexpositions sont rudimentaires. Les progressions fastidieuses apparaissent, et le nombre de voix varie de 4 à 6, sans être toujours réelles. On a là des représentantes primitives et maladroites d'une certaine fugue du XVIIIe, qui tend à n'avoir que trois voix, avec des sujets beaucoup plus longs que dans les formes anciennes. Elle est loin de la forme classique que cultivera, 30 ans plus tard, le célèbre P. Martini.

Des deux sonates « *all' Offertorio* » de P. Degli Antoni, l'une (p. 26) est une canzone en imitations sur un thème court à notes répétées, très traditionnelle, l'autre (p. 70) n'est rien moins... qu'une gigue à 3/8 ! La pièce similaire de D. Zipoli est une courte toccata sur pédale. Il n'y en a pas dans le recueil de G.C. Aresti, excepté sa *Sonata cromatica*, plutôt ricercar que fugue, dont la destination liturgique n'est d'ailleurs pas précisée. On retrouvera beaucoup plus tard, dans les oeuvres non datées du P. Martini, deux pièces « *all' Offertorio* » qui sont des fugues régulières, l'une à 4, l'autre à 3 voix.

Si l'absence dans notre recueil des canzone, imitations, des thèmes en notes répétées frappe le lecteur, une nouveauté le surprend davantage. C'est, à notre connaissance, la première fois qu'apparaît dans un répertoire pour orgue destiné à la liturgie (présence des versets) la sonate monothématique à double reprise en un seul mouvement (VI, X, XII, XIII). Directement issue des suites et des concertos, cette forme est purement profane. Elle est encore absente de l'anthologie de G.C. Aresti comme du recueil de P. Degli Antoni et des pièces d'orgue de D. Zipoli. Ce dernier auteur l'emploie cependant dans ses Suites pour clavecin de la même année.

Narciso donne à ses sonates la structure déjà fixée en Italie depuis le milieu du XVIIe: la 2e reprise réexpose le thème à la dominante, mais s'évade aussitôt dans une série de modulations qui ramèneront au ton principal pour l'exposition finale du thème, suivie d'une brève conclusion.

Au contraire des pièces « *all' Offertorio* » qui prennent n'importe quelle forme, les « *elevazioni* » ont un trait commun: elles sont lentes et très expressives. Dans le Nord de l'Italie, elles sont exécutées sur le registre ondulant de *Voce Umana* (composé de deux Principaux légèrement désaccordés). Elles abandonnent tôt l'écriture contrapuntique, et déjà la belle pièce de G.C. Aresti (dont l'écriture rappelle beaucoup celle d'un Récit de Cornet français)<sup>16</sup> adopte la mélodie accompagnée pour chanter le « Pange Lingua ». Les deux sonates « *Per la Elevazione* » de P. Degli Antoni, sur basse chiffrée, ressemblent à des danses graves de suites. Celles de Zipoli sont célèbres pour l'effusion de la sensibilité, déjà presque romantique.

Narciso fait de ses Elévations (V, VII) de véritables mouvements de sonate pour un ou deux violons et basse, d'un lyrisme contenu. L'écriture, plus que la forme, leur donne un aspect moderne.

Autre trait archaïque: la rareté des indications agogiques. « *Allegro* » dans la pastorale et pour la pièce VIII, « *largo* » en tête de la pièce XII. Les registrations sont encore plus rares: seulement « *Ripieno* », c'est-à-dire l'ensemble des Principaux, en tête des toccatas sur pédales. A l'exception de A. Banchieri<sup>17</sup> et de G.B. Degli Antoni<sup>18</sup>, les organistes italiens du XVIIe ne s'intéressent pas à la registration. Ils laissent ce soin au traité de C. Antegnati. Il faudra attendre le XVIIIe pour voir naître, d'abord chez Zipoli, Pugliani et Bellinzani<sup>19</sup>, des exigences précises de timbres, qui se généraliseront plus tard.

En conséquence, Narciso se soucie peu des limites inférieures des jeux de solo. En Lombardie, ce sont des demi-jeux de dessus qui peuvent commencer au Do<sub>3</sub>, au Do<sub>4</sub>, ou au Ré<sub>3</sub>, et seule la Flûte de 4' descend plus bas. Or les basses transgressent souvent ces hauteurs, et les solos descendent parfois au Ré<sub>3</sub>, ou au Do<sub>3</sub>.

### Le style.

Certains détails d'écriture contribuent à soutenir l'hypothèse de la date de composition dans la première décennie du XVIIIe.

- la basse n'est jamais chiffrée, contrairement à P. Degli Antoni. Mais cet enrichissement demeure facultatif à l'orgue, même tard dans le siècle.

- Il y a peu d'appoggiatures, et jamais écrites en petites notes. Il s'en trouve une seule chez Zipoli<sup>20</sup>. Bellinzani, en 1728, les emploie couramment.

- Absence de formules d'accompagnement répétitives, telle que basses d'Alberti (à l'exception de la pièce IV), accords brisés, batteries d'octaves, si fréquentes quelques décennies plus tard.

- L'ornementation est réduite à quelques tremblements ou trilles brefs notés à la française (peut-être dûs au copiste). Pas d'ornements écrits.

En revanche, la célèbre formule cadentielle « croche pointée-double croche, noire » (ex. VIII mes. 28) en notes répétées apparaît, pour la première fois semble-t-il, dans une pièce d'orgue. Les symphonistes viennois et les organistes en feront un très large usage. On la trouve, mais pas en notes répétées, chez P. Degli Antoni.

La caractéristique la plus évidente de la majorité de ces pièces est qu'elles paraissent avoir été pensées à l'origine pour un, deux, parfois trois violons (éventuellement, une flûte), et une basse; clavecin ou souvent, violoncelle.

Narciso apparaît ainsi comme un représentant typique de son temps et de cet espace lombardo-émilien qui est, à l'époque, littéralement fasciné par l'instrument à cordes. Il y a de quoi: la lutherie régionale parvient à son apogée et les

virtuoses de l'archet, dès B. Marini en 1617, multiplient les productions de valeur autant que les prouesses techniques.

Alors que la musique d'orgue florentine, romaine et napolitaine est, en général, plus proche du clavecin, entre Bergame, Brescia, Modène, Bologne et Venise, le violon est roi. Beaucoup de pièces du recueil de G. C. Aresti, notamment celles de G. B. Bassani (c. 1657-1716) et de G.P. Colonna (1637-1695), pourtant facteur d'orgues lui-même, s'inspirent de cet instrument<sup>1</sup>.

Outre ses « *Elevazioni* », Narciso écrit 4 « pseudo-duos » pour violon et violoncelle (IV, VI, VIII et XII), genre inauguré par G.B. Cima en 1610<sup>2</sup>, et très en vogue depuis la publication de l'oeuvre du Bolognais B.G. Laurenti<sup>3</sup>, en 1691. On trouve encore une sonate à 3 (XIII) et une sonate à 4 (X), dans l'esprit d'un mouvement de Torelli.

### Suggestions d'interprétation.

L'admiration des organistes lombardo-émiliens pour le violon explique en grande partie leur abstention en ce qui concerne la registration. Il faudra attendre la seconde moitié du XVIIIe pour que les nouveautés introduites un siècle plus tôt par des facteurs flamand, comme W. Hermans, ou allemand, comme E. Caspar (Gasparini) entre autres, suscitent l'intérêt de facteurs italiens, en premier lieu, de la famille Serassi.

Ceci simplifie la tâche des interprètes de Narciso. En effet, ses pièces n'ont nul besoin d'un orgue italien ancien pour sonner sans anachronisme excessif. Il suffit d'employer les Principaux de 8', 4', 2' et au-dessus si disponibles, mais sans les Fournitures, trop sombres. La Flûte de 8' étant à l'époque encore inusitée à Milan, on se contentera des Flûtes de 4' et 2'2/3, à la rigueur, 2'. Pas de Trompette, mais une anche à corps raccourci ou une Régale conviendront. Pas encore de Viole ou Gambe. Surtout pas de Bourdon, que les Lombards n'aimaient pas du tout, contrairement à d'autres régions d'Italie.

Si certains puristes estiment que ces pièces sont d'un goût écadent, ils doivent quand même porter à l'actif de leur auteur le fait qu'elles ne sont pas « infectées » par la musique de théâtre ou de danse. Il suffit de comparer ses mouvements ternaires avec ceux de P. Degli Antoni, tout droit issus de la salle de bal. L'oeuvre de Narciso convient à la liturgie, bien qu'elle n'ait plus Palestrina ni le plain-chant pour modèles. L'exécutant ne craindra pas de jouer avec brio et vivacité les pièces qui s'y prêtent, en s'inspirant des articulations du violon, en particulier des notes détachées.

### Remerciements.

J'exprime ma vive gratitude à tous ceux qui m'ont aidée à faire revivre la mémoire du P. Narciso: la Direction de la Bibliothèque Nationale de Turin; le P. Aristide, responsable de la Biblioteca Franciscana de Milan ainsi que la secrétaire; le P. Abel, Archiviste de la Province de Milan des Frères Mineurs; Mme. Marie-Pascale Deluen, M. Joël Jules, et le Professeur L. F. Tagliavini pour ses conseils et ses encouragements.

*Questa prefazione fu pubblicata in lingua italiana dalla Rivista « Arte organaria e organistica » N° 12 (1996) pp. 19-24, ed. Carrara Bergamo. Titolo: «Un ignoto assoluto fa luce sulla musica milanese per organo del primo '700: P. Narciso da Milano »*

### NOTES

- 1 ) - Archivio di Stato di Milano. Fondo di Religione, Monza. Convento S. Maria delle Grazie, Minori Osservanti, Busta 2616. Registre «Professioni de' Religioni» folio 29.
- 2 ) - Dans tous les documents concernant les Frères Mineurs que nous avons compulsés, le nom de Narciso n'apparaît que trois fois. La première occurrence a lieu au XVIe, les deux autres concernent G. Burocco lui-même. Le caractère exceptionnel de ce nom de religion enlève toute incertitude quand à l'identification du compositeur.
- 3 ) - BUROCCO P. Giuseppe Bernardino (oncle de Narciso): «Fragmenti memorabili dell'imperiale città di Monza...», Ms., Milan, Bibl. Ambrosiana, I. 128 Sup. Je dois ce renseignement à la courtoisie du P. Abel, Archiviste provincial des Mineurs.
- 4 ) - Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, S. Angelo OO. VV. Busta 966, cartella 10. In: «Nota de' Religiosi che sono vissuti ed habitati nel Convento di S. Angelo di Milano de' Min. Oss. di S. Francesco nell' anno 1727 e per il tempo come abasso:« mesi Padre Narciso di (sic) Milano: 12 ».
- 5 ) - Voir la préface de P. DA COL in: «G..D. Catenacci e I. Cirri. Sonate d'Organo», Brescia Paideia 1989.
- 6 ) - Information aimablement fournie par le P. Pietro, Archiviste, Couvent de la Visitation à Gênes, et transmise par le Dr. M. Tarrini.
- 7 ) - BUROCCO F. Giuseppe Bernardino di Monza. «Descrittione chronologica della Provincia di Milano dei FF. Minori Osservanti» Libro II, p.10. Ms. daté 1716, Bibl. Franciscana di Milano.
- 8 ) - CHIUSA, M.C. «Sant'Angelo in Milano. I cicli pittorici dei Procaccini» Vol. I. Milano, Biblioteca Franciscana, 1990, pp.22-23.
- 9 ) - DA COL P, *op. cit.* p.IX.

- 9 bis) - BERNARD, M. « Esquisse d'une histoire de la facture en Italie, vue de l'étranger ». « *L'orgue francophone* », bull. F.F.A.O. N° 18 Juin 1995
- 10 ) - LOMBARDI A. »Ricerche su Michelangelo Grancini», in «Contributi alla musica lombarda del Seicento », A.M.I.S. Bologna-Milano 1972, p.20.
- 10 bis) - Cinq ricercari et cinq canzone de F. Porta, faussement attribuées à Costanzo Porta, se trouvent dans « Francesco Bianciardi - Costanzo Porta Keyboard compositions », édité par B. Billeter, C.E.K.M. N° 41, American Inst. of Musicology, Hänssler-Verlag 1977.
- 11 ) - Voir le chap. concernant la Chapelle du Duomo in: ZANETTI, R.: «La musica italiana nel Settecento » Busto Arsizio, Bramante 1978, 3 vol.
- 12 ) - Plusieurs d'entr'elles ont été éditées par E. COMINETTI: « Musiche Organistiche del Settecento Italiano », Brescia Paideia 1985.
- 13 ) - ARESTI (ARRESTI) G.C. « Sonate da Organo di Varii Autori », Bologna s.d. (1687) dans l'édition d' Etienne Roger, Amsterdam 1716, ainsi que l'édition partielle de A. Reichling « Zehn Sonaten für Orgel », Berlin, Merseburger 1966.
- 14 ) - DEGLI ANTONI P. « Sonate e Versetti per tutti li Tuoni » Bologna, Silvani 1712, réimp. anastatique par Forni, Bologna 1972.
- 15 ) - ZIPOLI D. « Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo » Roma 1716, restitution d'après l'original de L.F. Tagliavini, Heidelberg, W. Müller 1958.
- 16 ) - ARESTI G.C. *op. cit.* Merseburger p. 32. Il faut signaler , car c'est déjà exceptionnel à l'époque, l'attachement d'Aresti au Plain-Chant. Il publie vers 1680 un ouvrage didactique intitulé « Partitura di modulationi percettive sopra gl'hinni del canto fermo gregoriano, con le riposte intavolate in sette righe per l'organo ».
- 17 ) - BANCHIERI A. (1567-1634) « L'Organo suonarino », Bologna 1605, 1611, 1622. L'ouvrage eut tant de succès qu'il fut réédité plusieurs fois.
- 18 ) - DEGLI ANTONI G.B. ( frère de Pietro) « Versetti per tutti li tuoni op. 2 » Bologna, Monti 1687, et « Versetti da organo per tutti li tuoni op. 7 », Bologna Fagnani 1696. Cité par O. Mischiati et L.F. Tagliavini « L'Arte organistica in Emilia », in « *Musicisti Lombardi ed Emiliani* », Siena 1958, p.112.
- 19) - MARSANO Davide. « Paolo Benedetto Bellinzani ed i suoi Versetti per organo » in *Informazione organistica* III, N° 2, 1991, pp. 7-11.
- 20 ) - ZIPOLI D.*op. cit.* Bd. II *Cembalwerke* p.15 mes.12.
- 21 ) - APEL W. « The history of keyboard music to 1700 » Bloomington/London, 1972, p. 691.
- 22 ) - CIMA G.P. « Concerti ecclesiastici » Milano Tini e Lomazzo 1610.
- 23 ) - LAURENTI G.B. « Suonate da camera a violino e violoncello », Bologna Monti 1691.

### Critères d'édition

Le copiste Magni était un homme appliqué: les liaisons sont presque au complet. Nous n'en avons ajouté que 4, dans les pièces III (mes. 5-6), V (20-21), X (28), XI (18-19).

Afin de se conformer aux normes actuelles, un silence a été ajouté en VII (11), ainsi que des pauses en II (42 - 47) et en IX (48; 55 - 61).

Les accidents ont été modifiés pour respecter la règle actuelle de validité pour toute la mesure. Les accidents « de précaution » ont été introduits. Certains cas douteux ont été notés en petits caractères au-dessus de la portée.

L'indication « 3 » des triolets dans la pièce VI est éditoriale. Les pièces se suivent dans l'ordre du manuscrit, mais la numérotation des pièces, de même que celle des mesures, a été ajoutée afin de faciliter la recherche des références.

La portée supérieure des pièces I, II, III, IV, V, VI, IX et XI est écrite en clef d'Ut première sans changements au cours du morceau. Elle a été transcrite en clef de Sol, conformément à l'usage moderne. La portée inférieure est toujours en clef de Fa, sans changements.

Tous les textes ajoutés à l'original par l'éditeur sont entre crochets. Un contrôle d'homogénéité a été pratiqué, afin de vérifier que les pièces étaient toutes du même compositeur. Une cellule stylistique de 2 groupes de 4 doubles croches a été isolée (ex. en I, mes. 23, 28). Elle est présente à plusieurs reprises dans 9 pièces sur 13; les exceptions étant les pièces sans doubles croches. Elle est absente des Sonates d'Aresti et du livre de P. Degli Antoni. Elle est présente 9 fois chez Zipoli, dont 6 fois dans la seule « *Al post Communio* ». Sa fréquence élevée chez Narciso est donc une caractéristique du style de cet auteur, tant dans les pièces anciennes que dans les modernes, et l'homogénéité est indiscutable.

### SUMMARY

*The only source is a manuscript found in the Foà-Giordano Collection, Biblioteca Nazionale, Turin (Ris. mus. q m 443). It contains 24 folios. The first five explain rudiments of music and contain some short organ verses. They are not transcribed here. This manuscript is a mere copy, signed by the copyist Giuseppe Magni and dated 1769, about 97 years after author's birth.*

*Giuseppe Burocco (= Burocho or Birocco), in religion Frà Narciso da (or di) Milano, is born in Monza near Milan in January 29, 1672. He entered first the*

Convent of Sant'Angelo (Minorites Observants) in Milano in 1689 and took Holy Orders. Then he turned back to the convent in Monza, where his uncle was a monk, and made his solemn profession in June 25, 1691, just nineteen years old

Unfortunately, we have only two further informations: he wrote sonnets in 1718 for a holy feast in Monza, and was registered for the whole year of 1727 in S. Angelo. But it is highly probable he settled in Milan in his youth, much earlier than 1727, because his name is « da Milano » and not « da Monza ». Date and place of his death are unknown.

S. Angelo's library was fired in 1746 during the war. The convent was closed by Napoleon in 1810. The greatest part of archives are lost.

As a famous institution in the city, S. Angelo was very wealthy. Its church was provided with « two magnificent organs » (1716, allusion without details) presumably erected after the completion of the nave (1588). The two symmetrical cases remained till 1930-33.

But P. Narciso's organs were undoubtedly different from Antegnati's model of 16th-early 17th century. Looking at his sets, we see the compass of Pedal is CDEFGA - e only, instead of FFGGAA - d'. Keyboard is already the standard 45- keys CDEFGA - c'''.

With whom did Narciso learn music ? Certainly not with a well known composer, because the four most significant milanese musicians died before 1670. However, a link with Michelangelo Grancini's circle is hypothesized, as his son was a former organist at S. Angelo.

Narciso's importance in the history of keyboard music in Lombardy is much greater than that we could expect, reading his modest sets. Between Cima's publication (1606), Francesco Porta's undated « Ricercari a 4 » and some other sonatas, which belong to the second half of the 18th. there is a gap of more than half a century during which we are still looking for information about organ music in Milan.

The analysis of forms employed here shows a transition between late Baroque and early Classical styles. His two toccatas on pedals (strangely called « ripieno » by the author - or the copyist) lack an imitative section, but one of them (XI) present a very expressive and modern intermediate section in seventh chords. His pastorale (III) lacks the usual name. The two fugues (II, IX) are as far from ricercars than from P. Martini's regular settings. Canzonas, imitations, themes in repeated notes are absent.

The most striking feature is the presence of monothematical sonata in a single movement with two repeats. It is the first time, as far as we know, that this quite secular form deriving from suite and concerto, enter a liturgical collection.

In order to try to date these sets, a comparison has been made with some publications securely dated when printed: Aresti's collection of sonatas from several authors (ca.1687), Pietro Degli Antoni's sonatas and verses (1712) and D. Zipoli's Sonates (1716). Stylistic differences and similarities tend to support the hypothesis of an output between 1700-1712, far from the copyist's date.

Narciso appears to be strongly influenced by violin music. He shares this feature with a number of Italian keyboard composers of his time, particularly in the lombard, Bolognese and Venitian area. His sets resemble sonatas for violin and cello, two or three violins and bass, very fashionable settings at that time. It is worth to notice that they are free from any danse or theatral influence, then, suitable for liturgical purposes. Registration is quite simple, because Narciso didn't care about. His compositions can be played with Diapason 8', 4', 2' and higher, Flute 4' and 2'2/3, Neither Bourdon, Flûte 8' nor Viola or Gamba, which were unknown in Lombardy in 17th.- early 18th.

M. Bernard, Nice Décembre 1994

## TABLE DES MATIERES

|                             |        |
|-----------------------------|--------|
| I. Ripieno                  | page 2 |
| II. Sonata per l'Offertorio | 4      |
| III. [pastorale] Allegro    | 6      |
| IV. [sonate en duo]         | 9      |
| V. Elevazione               | 12     |
| VI [sonate en duo]          | 14     |
| VII. Elevazione             | 16     |
| VIII. [sonate] Allegro      | 17     |
| IX. [fugue]                 | 20     |
| X. [sonate à 4]             | 23     |
| XI. Ripieno                 | 25     |
| XII. Largo                  | 28     |
| XIII. [sonate à 3]          | 31     |

En caractères droits; noms figurant sur le manuscrit

**Ripieno**

**I**

**Ped.**

6

11

15

The musical score is for a piano piece, likely a prelude or a short study. It is written in G major (one sharp) and common time. The piece is marked 'Ripieno' and 'I'. A 'Ped.' (pedal) instruction is placed below the first system. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1-5. The second system starts at measure 6 and contains measures 6-10. The third system starts at measure 11 and contains measures 11-14. The fourth system starts at measure 15 and contains measures 15-18. The music is characterized by rapid sixteenth-note runs in both hands, with some chords and rests in the right hand appearing from measure 11 onwards. The piece ends with a final chord in measure 18.

22

Measures 22-25 of a musical score in G major. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 22 includes a '5' below the bass staff. Measure 24 contains a 'b' above the treble staff.

26

Measures 26-29 of the musical score. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features more complex chordal textures and melodic fragments. Measure 28 includes a 'b' above the treble staff.

30

Measures 30-35 of the musical score. The right hand shows a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The left hand continues with a steady accompaniment. Measure 33 includes a 'b' above the treble staff.

36

Measures 36-40 of the musical score, concluding the page. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand provides a consistent accompaniment. The system ends with a double bar line in measure 40.

*Sonata per l'Offertorio*

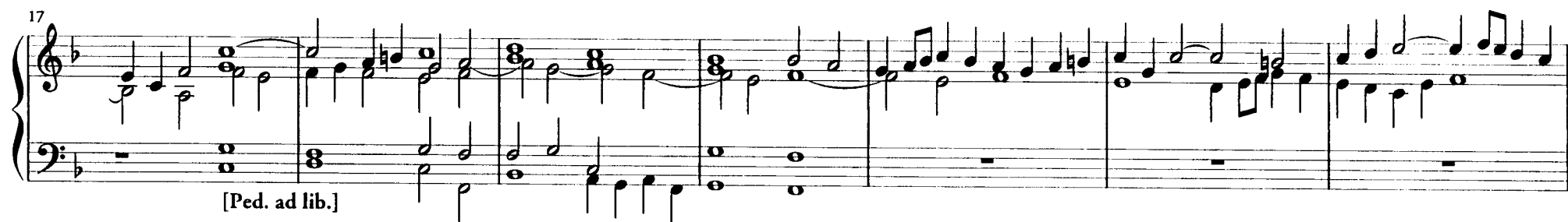
II



9



17



[Ped. ad lib.]

24



31

Musical score for measures 31-37. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 31 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, with a bass staff containing a whole note G3. Measures 32-37 show a complex interplay of chords and moving lines in both staves, with various accidentals and ties.

38

Musical score for measures 38-44. The system continues with a grand staff. Measure 38 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, with a bass staff containing a whole note G3. Measures 39-44 show a complex interplay of chords and moving lines in both staves, with various accidentals and ties.

[Ped. ad lib.]

45

Musical score for measures 45-51. The system continues with a grand staff. Measure 45 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, with a bass staff containing a whole note G3. Measures 46-51 show a complex interplay of chords and moving lines in both staves, with various accidentals and ties.

52

Musical score for measures 52-58. The system continues with a grand staff. Measure 52 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, with a bass staff containing a whole note G3. Measures 53-58 show a complex interplay of chords and moving lines in both staves, with various accidentals and ties.

*[Pastorale]*

III

Ped.

5

10

14

18

System 18-22: Five measures of music in G major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measures 18-22 are grouped by a brace underneath.

23

*Allegro*

System 23-27: Five measures of music. Measures 23-25 are marked with a breath mark (b) and a repeat sign. Measures 26-27 are marked *Allegro* and feature a change in the right-hand melody. Measures 23-27 are grouped by a brace underneath.

28

System 28-32: Five measures of music. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measures 28-32 are grouped by a brace underneath.

33

System 33-37: Five measures of music. The right hand features a melodic line with a trill in measure 34. Measures 33-37 are grouped by a brace underneath.

38

Measures 38-42 of a musical score in G major. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests. The measures are grouped by a brace underneath.

43

Measures 43-47 of a musical score in G major. Measures 43-44 contain sixteenth-note runs in the treble staff. At measure 45, the time signature changes to 12/8, indicated by a bracket above the staff. The treble staff continues with a melody, and the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes.

48

Measures 48-52 of a musical score in G major. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes. The measures are grouped by a brace underneath.

53

Measures 53-57 of a musical score in G major. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes. The measures are grouped by a brace underneath. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 57.

IV

System IV contains measures 1 through 4. The music is in common time (C). The treble clef staff features a complex melody with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in measure 2. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

5

System 5 contains measures 5 through 8. The treble clef staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass clef staff has a more active accompaniment, featuring eighth notes and some rests.

9

System 9 contains measures 9 through 12. The treble clef staff shows a continuation of the melodic development. The bass clef staff includes some rests, particularly in measures 10 and 12, creating a more spacious feel.

13

Measures 13-16 of a musical score. The treble clef staff features a continuous eighth-note melody. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. Measure 14 includes a sharp sign above the first eighth note of the treble staff.

17

Measures 17-20 of a musical score. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns. Measure 19 contains a sharp sign above the first eighth note of the treble staff.

21

Measures 21-24 of a musical score. The treble clef staff shows a more complex melody with some beamed sixteenth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment. Measure 22 features a sharp sign above the first eighth note of the treble staff.

25

Measures 25-28 of a musical score. The treble clef staff features a fast-moving eighth-note melody. The bass clef staff provides a simple accompaniment with eighth notes. Measure 25 includes a sharp sign above the first eighth note of the treble staff.

29

This system contains measures 29 through 32. The treble clef staff features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes, including some chromatic movement in the later measures.

33

This system contains measures 33 through 36. The treble clef staff continues the intricate melodic line with frequent beaming. The bass clef staff has a more active role here, with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic foundation for the upper part.

37

This system contains measures 37 through 40. The treble clef staff shows a continuation of the fast-moving melody. The bass clef staff features a steady stream of beamed eighth notes, providing a consistent rhythmic pulse.

41

This system contains measures 41 through 44, which concludes the piece. The treble clef staff has a more melodic and less technically demanding line, with some slurs and longer note values. The bass clef staff features a series of beamed sixteenth notes in the first two measures, followed by a long, sustained note in the final two measures, leading to a double bar line.

*Elevazione*

V

Violoncello (V) part, measures 1-6. The music is in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

7

Violoncello (V) part, measures 7-12. The music continues in common time (C) with the same key signature. The melodic line in the right hand shows more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

13

Violoncello (V) part, measures 13-18. The music continues in common time (C) with the same key signature. The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand maintains a steady accompaniment.

20

Measures 20-24 of a piano piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

25

Measures 25-29 of a piano piece. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, and the left hand maintains a steady accompaniment.

30

Measures 30-34 of a piano piece. The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note passages, while the left hand plays a simpler, chordal accompaniment.

35

Measures 35-39 of a piano piece. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand provides a simple accompaniment. A pedal point is indicated at the end of the system.

[Ped.]

VI

Musical score for VI, measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef features eighth-note triplets and a trill in measure 7. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

8

Musical score for measures 8-16. The melody continues with eighth-note triplets and a trill in measure 10. The bass line maintains the eighth-note accompaniment pattern.

17

Musical score for measures 17-24. The melody features eighth-note triplets and a trill in measure 19. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

26

System 1 (Measures 26-35): Treble staff contains eighth-note triplets and quarter notes. Bass staff contains eighth-note triplets and quarter notes. A repeat sign is present at the end of measure 35.

36

System 2 (Measures 36-43): Treble staff contains eighth-note triplets and quarter notes. Bass staff contains quarter notes and eighth-note triplets.

44

System 3 (Measures 44-53): Treble staff contains eighth-note triplets and quarter notes. Bass staff contains quarter notes and eighth-note triplets.

54

System 4 (Measures 54-63): Treble staff contains eighth-note triplets and quarter notes. Bass staff contains quarter notes and eighth-note triplets. The system ends with a double bar line.

*Elevazione*

*Adagio*

VII

6

12

18

The musical score is for Violin VII, titled "Elevazione" in the tempo of "Adagio". It is written for a single instrument, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, with measures 6, 12, and 18 marked at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked "Adagio".

Handwritten musical score for the first system. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of G2, B-flat2, and D3. The subsequent measures contain various eighth and sixteenth note patterns. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of G2, B-flat2, and D3. The subsequent measures contain various eighth and sixteenth note patterns.

*Ripieno*

Handwritten musical score for the second system. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of F#3, A3, and C4. The subsequent measures contain various eighth and sixteenth note patterns. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of F#3, A3, and C4. The subsequent measures contain various eighth and sixteenth note patterns.

*Pedale*

*Allegro*

VIII

This musical score is for Violin VIII, marked *Allegro*. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line. The second system (measures 5-8) continues the melodic development with some rests in the treble staff. The third system (measures 9-12) shows a more active treble staff with rapid sixteenth-note passages, while the bass staff provides a steady accompaniment. Measure numbers 5 and 9 are indicated at the start of their respective systems.

13

Measures 13-17 of a musical score. Measure 13 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note runs in both hands. Measures 14-15 show a vocal melody with eighth and quarter notes. Measure 16 contains a repeat sign. Measure 17 begins with a vocal melody and piano accompaniment.

18

Measures 18-21 of a musical score. Measures 18-19 feature a vocal melody with eighth and quarter notes. Measures 20-21 show a vocal melody with eighth and quarter notes, accompanied by piano accompaniment.

22

Measures 22-25 of a musical score. Measures 22-23 feature a vocal melody with eighth and quarter notes. Measures 24-25 show a vocal melody with eighth and quarter notes, accompanied by piano accompaniment.

26

Measures 26-29 of a musical score. The treble clef staff contains a complex melody with many eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the first measure. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

30

Measures 30-33 of a musical score. The treble clef staff features a continuous, flowing melody of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with a steady pattern of quarter notes.

34

Measures 34-37 of a musical score. The treble clef staff shows a melody with some rests and a final double bar line with repeat dots. The bass clef staff has a more active accompaniment with eighth notes and rests.

IX

System IX, measures 1-10. The music is in 3/2 time. The right hand (treble clef) contains a melodic line with various note values including half notes, quarter notes, and eighth notes, with some ties. The left hand (bass clef) is mostly silent, indicated by whole rests.

System 11, measures 11-20. The right hand continues the melodic line with more complex rhythms and ties. The left hand begins to play, with notes appearing in measures 15 and 16, and then a more active line in measures 17-20.

System 20, measures 21-29. The right hand features a series of chords and moving lines. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A pedal point is indicated by the instruction "[Ped.]" at the end of the system.

System 29, measures 30-39. The right hand continues with chords and melodic fragments. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. A performance instruction "[\*]" is placed at the beginning of the system.

38

[Ped.]

This system contains measures 38 through 46. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A pedal point is indicated by the [Ped.] marking at the end of the system.

47

This system contains measures 47 through 54. The right hand continues the melodic development with some longer note values. The left hand maintains a steady accompaniment. The system concludes with a final chord in the right hand.

55

[Ped.]

This system contains measures 55 through 62. The right hand has a more active melodic line with frequent eighth notes. The left hand accompaniment is more sparse, with several measures of rests. A pedal point is indicated by the [Ped.] marking at the end of the system.

63

[\*]

This system contains measures 63 through 70. The right hand features a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment includes some chords marked with an 8va symbol. A performance instruction [\*] is located at the end of the system.

71

Musical score for measures 71-79. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff features a mix of eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing beamed eighth notes.

80

Musical score for measures 80-86. The treble staff continues with melodic lines, while the bass staff has several measures with whole rests, indicating a sustained pedal point.

[Ped.]

87

Musical score for measures 87-94. The treble staff shows more complex chordal textures with some triplets. The bass staff continues with a steady eighth-note pattern.

[\*]

95

Musical score for measures 95-102. The treble staff features sustained chords in the first few measures. The bass staff has a continuous eighth-note line.

[Ped.]

X

This musical score is for a piano piece in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system is marked with a large 'X' on the left. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and a variety of note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 16.

20

System 1, measures 20-23. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter and eighth notes.

24

System 2, measures 24-28. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measures 27 and 28 feature a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and sustained notes in the left hand.

29

System 3, measures 29-33. Measures 29-31 show a melodic line in the right hand with eighth notes. Measures 32-33 are characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands.

34

System 4, measures 34-37. The system concludes with a double bar line. Measures 34-35 have a busy right hand with sixteenth notes, while measures 36-37 show a more relaxed melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

XI

Ripieno

[Ped.]

6

11

15

Handwritten musical score for measures 15-17. The system consists of a treble and bass staff. Measure 15 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with chords. Measure 16 continues the treble staff's eighth-note pattern. Measure 17 shows a treble staff with a half-note and a bass staff with a half-note. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the beginning of measure 17.

18

Handwritten musical score for measures 18-24. The system consists of a treble and bass staff. Measures 18-24 show a complex interplay of eighth and sixteenth notes in the treble staff, often beamed together, with corresponding chords and single notes in the bass staff. The key signature remains one sharp (F#).

25

Handwritten musical score for measures 25-31. The system consists of a treble and bass staff. Measures 25-31 feature a more static texture with sustained chords and single notes, some marked with accents. The key signature remains one sharp (F#).

35

Measures 35-38 of a piano piece. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a half-note melody in measures 36 and 37.

39

Measures 39-42 of a piano piece. The right hand continues with a flowing eighth-note pattern. The left hand accompaniment includes chords and a half-note melody in measure 40. A pedaling instruction "[Ped.]" is located at the end of measure 42.

43

Measures 43-46 of a piano piece. The right hand features a melody with some rests. The left hand accompaniment includes chords and a half-note melody in measure 44. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 46.

XII

*Largo*

This system contains measures 1 through 10 of a musical piece. The tempo is marked 'Largo'. The music is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

11

This system contains measures 11 through 20. The melodic line in the right hand continues with eighth-note patterns, showing some chromatic movement. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

21

This system contains measures 21 through 30. In the final measure (measure 30), the right hand concludes with a half-note chord, and the left hand features a long, sustained half-note chord, indicating the end of the phrase.

32

Musical score for measures 32-42. The piece is in B-flat major (two flats). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 38. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

43

Musical score for measures 43-52. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

53

Musical score for measures 53-62. The key signature changes to D major (two sharps). The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

63

Musical score for measures 63-73. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 63 starts with a treble staff containing eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 64 features a treble staff with a whole note and a bass staff with a half note. Measure 65 has eighth notes in both staves. Measure 66 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 67 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 68 has eighth notes in both staves. Measure 69 has eighth notes in both staves. Measure 70 has eighth notes in both staves. Measure 71 has eighth notes in both staves. Measure 72 has eighth notes in both staves. Measure 73 has eighth notes in both staves.

74

Musical score for measures 74-84. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 74 has eighth notes in both staves. Measure 75 has eighth notes in both staves. Measure 76 has eighth notes in both staves. Measure 77 has eighth notes in both staves. Measure 78 has eighth notes in both staves. Measure 79 has eighth notes in both staves. Measure 80 has eighth notes in both staves. Measure 81 has eighth notes in both staves. Measure 82 has eighth notes in both staves. Measure 83 has eighth notes in both staves. Measure 84 has eighth notes in both staves.

85

Musical score for measures 85-94. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 85 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 86 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 87 has eighth notes in both staves. Measure 88 has eighth notes in both staves. Measure 89 has eighth notes in both staves. Measure 90 has eighth notes in both staves. Measure 91 has eighth notes in both staves. Measure 92 has eighth notes in both staves. Measure 93 has eighth notes in both staves. Measure 94 has eighth notes in both staves.

XIII

System XIII, measures 1-5. The music is in common time (C). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and chords, while the left hand provides a simple bass line with quarter and eighth notes.

6

System XIV, measures 6-10. The right hand continues with melodic development, including some sixteenth-note passages. The left hand has a more active bass line with eighth-note runs.

11

System XV, measures 11-15. The right hand features more complex melodic figures with many sharps, suggesting a key change or modulation. The left hand continues with a steady bass line.

15



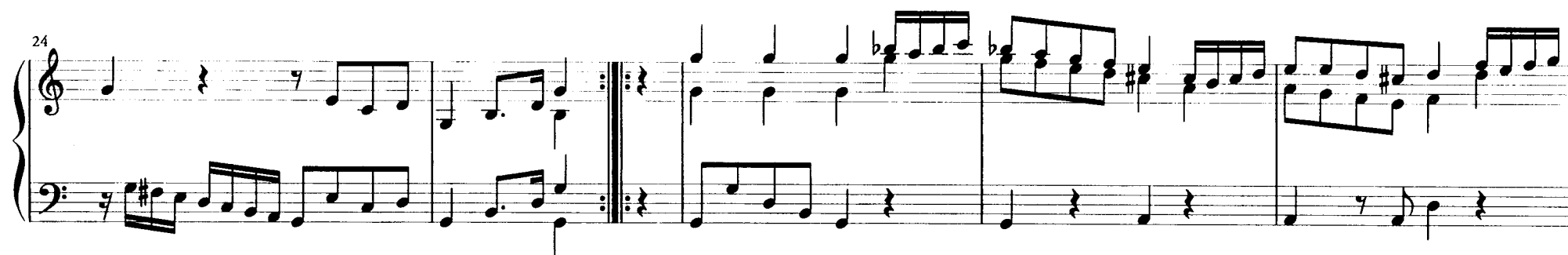
System 15: Treble and bass staves. Treble staff features a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. Bass staff has a simpler accompaniment with eighth notes and rests.

20



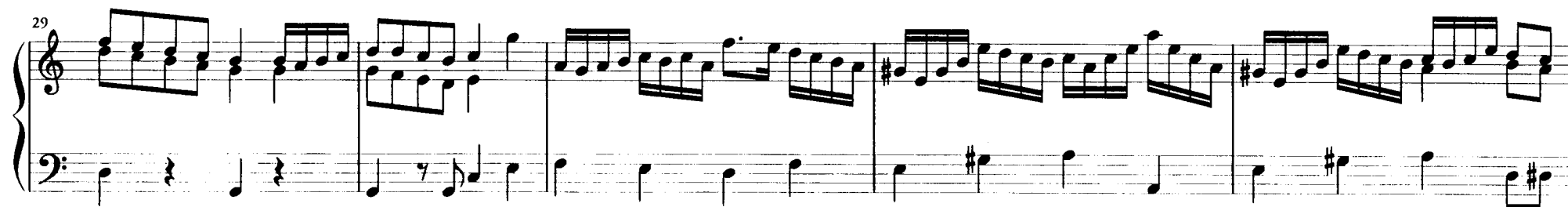
System 20: Treble and bass staves. Treble staff continues with a fast, flowing melody. Bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

24



System 24: Treble and bass staves. Treble staff has a repeat sign at the beginning of the system. Bass staff continues with eighth notes and rests.

29



System 29: Treble and bass staves. Treble staff features a fast, flowing melody. Bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

34

This system contains measures 34 through 37. The treble clef staff features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped in pairs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pulse. The key signature has two sharps (F# and C#).

38

This system contains measures 38 through 42. The treble clef staff continues the intricate melodic line with frequent beaming. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment. The key signature remains two sharps.

43

This system contains measures 43 through 47. The treble clef staff shows a continuation of the fast, beamed melodic patterns. The bass clef staff's accompaniment is consistent. The key signature remains two sharps.

48

This system contains measures 48 through 52, which concludes the piece with a double bar line. The treble clef staff features the final melodic phrases, and the bass clef staff provides the concluding accompaniment. The key signature remains two sharps.

*Allegro*

Handwritten musical score for a piece marked *Allegro*. The score is written on 12 staves, organized into six systems of two staves each. The notation is in a single system with a common time signature of 4/4. The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The first system (staves 1-2) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system (staves 3-4) continues the melody and accompaniment. The third system (staves 5-6) features a repeat sign (double bar line with two dots) on the first staff. The fourth system (staves 7-8) continues the piece. The fifth system (staves 9-10) also features a repeat sign on the first staff. The sixth system (staves 11-12) concludes the piece. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though the latter are not clearly legible. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft.

Transcription musicale :  
Nanon Bertrand  
11, avenue Philippe-Auguste  
75011 Paris

dépôt légal: 4ème trimestre 1994

2ème édition: Janvier 1997

*dos de couverture: orgue Luca Blasi 1598  
S. Giovanni in Laterano, Rome  
dessin à la plume de M.-P. Deluen*

