

Pietro PARRINI

Sinfonia per Chitarra

Revisione critica e diteggiatura di Massimo Lombardi

Prima edizione moderna

Edizioni Musicali Raiteri
Via Santa Maria, 23
15039 Ozzano Monferrato (Alessandria) - Italia

Proprietà per tutti i Paesi delle Edizioni Musicali Raiteri
www.raiterimusica.it

© 2026 Tutti i diritti riservati a termini di legge. All rights reserved. International copyright secured.

Vietata la riproduzione con qualsiasi mezzo effettuata.

Prima edizione moderna
Commento storico, critico e revisione di Massimo Lombardi

Si ringrazia il comune di Codogno (LO) per la gentile collaborazione

EBR 979-0-52030-034-6

Prefazione

Nell'*Archivio Storico Ricordi*, ossia nei registri delle opere pubblicate dall'editore, chiamati *Librone* (nel formato manoscritto) e *Catalogo Numerico* (nel formato a stampa)¹, al nr. 175 è protocollata la *Sinfonia per chitarra* di Giuseppe Parrini. L'anno di catalogazione dell'edizione risulta essere il 1814, quindi successivo di sei anni alla fondazione della storica casa editrice. Come indicato sia sul frontespizio che sul *Librone* e sul *Catalogo Numerico*, l'opera fu venduta al prezzo di cent. 76. Vennero realizzate quattro ristampe, rispettivamente di 100, 50, 20 e 20 copie; il formato utilizzato fu quello oblungo, il numero delle lastre adoperate per la stampa - poi fuse nel 1827 - furono tre. La prima di esse è dedicata al frontespizio:

SINFONIA / per Chitarra / Composta / da / PIETRO PARRINI / dedicata / Al Sig. Gaetano Buonafalce / Proprietà dell'Editore / Depositata alla bibl.ca R.^{di} / N.[°] 175 / Milano / Prezzo Cent. 76 / Presso il Negoziante di Musica Gio. Ricordi, Editore del R.[°] Conservatorio, nella Cont.^a di S.^a Margherita al N.[°] 1065.

Una copia della composizione è attualmente conservata presso la *Biblioteca Civica Popolare Luigi Ricca* del comune di Codogno (LO); si coglie l'occasione per ringraziare tale Istituzione per aver concesso la riproduzione fotografica dell'originale al fine di proporre questa revisione critica.

Molto probabilmente toscano, le uniche notizie certificate che si hanno di Pietro Parrini (secc. XVIII-XIX) riguardano la sua produzione editoriale, cioè le quattro opere - tutte per chitarra sola - pubblicate a Milano, tra il 1808 e il 1814, per la casa editrice Ricordi. Questa sinfonia (nr. 175 del catalogo editoriale) fu, con ogni probabilità, l'ultima sua creazione:

- SINFONIA PER CHITARRA, nr. 55 del *Catalogo Numerico/Librone*, pubblicata dalla casa editrice Ricordi (Milano) nell'anno 1808;
- LA BATTAGLIA D'AUSTERLITZ PER CHITARRA SOLA, nr. 59 del *Catalogo Numerico/Librone*, pubblicata dalla casa editrice Ricordi (Milano) 1808; ristampata in edizione moderna nel 2021 dalla casa editrice Sillabe (Livorno), revisione critica di Massimo Lombardi;
- SINFONIA PER CHITARRA, nr. 130 del *Catalogo Numerico/Librone*, pubblicata dalla casa editrice Ricordi (Milano) nell'anno 1812;
- SINFONIA PER CHITARRA, nr. 175 del *Catalogo Numerico/Librone*, pubblicata dalla casa editrice Ricordi (Milano) nell'anno 1814.

Preface

In the *Archivio Storico Ricordi* that is, in the registers of the publisher's published works, called the *Librone* (in manuscript format) and the *Catalogo Numerico* (in printed format), Giuseppe Parrini's *Sinfonia per chitarra* is listed at number 175. The edition was catalogued in 1814, six years after the founding of the historic publishing house. As indicated on the title page, the *Librone*, and the *Catalogo Numerico*, the work was sold for 76 cents. Four reprints were produced, of 100, 50, 20, and 20 copies, respectively; the format used was oblong, and the number of plates used for the printing - which were then cast in 1827 - was three. The first of these is dedicated to the title page:

SINFONIA / per Chitarra / Composta / da / PIETRO PARRINI / dedicata / Al Sig. Gaetano Buonafalce / Proprietà dell'Editore / Depositata alla bibl.ca R.^{di} / N.[°] 175 / Milano / Prezzo Cent. 76 / Presso il Negoziante di Musica Gio. Ricordi, Editore del R.[°] Conservatorio, nella Cont.^a di S.^a Margherita al N.[°] 1065.

A copy of the composition is currently held at the *Luigi Ricca Civic Library* in the municipality of Codogno (LO); we take this opportunity to thank this institution for allowing us to photograph the original for this critical review.

Most likely Tuscan, the only certified information we have about Pietro Parrini (18th-19th centuries) concerns his editorial output, namely the four works - all for solo guitar - published in Milan between 1808 and 1814 by Ricordi.

This symphony (catalogue number 175) was, most likely, his last work:

- SINFONIA PER CHITARRA, nr. 55 of the *Catalogo Numerico/Librone*, published by the Ricordi publishing house (Milan) in the year 1808;
- LA BATTAGLIA D'AUSTERLITZ PER CHITARRA SOLA, nr. 59 of the *Catalogo Numerico/Librone*, published by Ricordi (Milan) in 1808; reprinted in a modern edition in 2021 by Sillabe (Livorno), critical review by Massimo Lombardi;
- SINFONIA PER CHITARRA, nr. 130 of the *Catalogo Numerico/Librone*, published by the Ricordi publishing house (Milan) in the year 1812;
- SINFONIA PER CHITARRA, No. 175 of the *Catalogo Numerico/Librone*, published by Ricordi (Milan) in 1814.

¹*Archivio Storico Ricordi*, Catalogo Numerico (anastatica) delle opere edite dalla casa Ricordi; disponibile online;
Archivio Storico Ricordi, Catalogo Numerico (librone) delle opere edite dalla casa Ricordi; disponibile online.

Purtroppo, bisogna aggiungere che delle quattro pubblicazioni solo due sono sopravvissute fino ai nostri giorni; di conseguenza, la presente *Sinfonia per chitarra*, insieme alla *Battaglia d'Austerlitz*, costituiscono gli unici due documenti che descrivono la vita artistica del Parrini.

Nell'anno 1814, casa Ricordi editò un totale di quarantanove opere, delle quali solo cinque destinate alla chitarra: quattro per *chitarra sola* (una di Bernardino Beretta, una di Pietro Parrini, due di Mauro Giuliani) ed una per *ensemble* (chitarra, due violini, viola e violoncello) ancora di Mauro Giuliani. Ovviamente si sta parlando di mondo chitarristico del primo Ottocento, quindi di uno scenario musicale alquanto articolato dal punto di vista artistico e commerciale. Il panorama musicale era stratificato, denso di figure eterogenee, ma efficacemente organizzato e produttivo.

Questi personaggi, tra loro complementari e complessivamente molto influenti nella cultura e nello sviluppo intellettuale coeve, amalgamava compositori, interpreti, musicisti ed autori di raffinato valore, talvolta geniali, ma anche esecutori, estimatori e/o dilettanti; non solo, in questo impasto devono essere inclusi anche i liutai, i critici e i consumatori in genere.

In quest'ottica, ciò che va sottolineato è che, in ogni caso, tutti gli attori del sistema e tutte le composizioni parteciparono alla generazione e allo sviluppo di un sistema di produzione/fruizione/diffusione musicale che divenne una cifra importante del clima intellettuale di un'epoca. Con questa visione ampiamente contestualizzante del mondo musicale – in cui nulla e nessuno sono esclusi dalla complessa creazione di una *verità storica* specchio di un'epoca – emerge con chiarezza il rapporto esistente tra la *storia* (intesa nel suo più ampio impasto di relazioni tra singolo, società ed eventi) ed i personaggi che, a vario titolo e con differente peso, abitano ed agiscono in quell'ambito. Non c'è dubbio che l'attenzione maggiore è istintivamente sempre rivolta verso coloro che ci risultano essere stati i “condottieri” degli avvenimenti politici, militari, artistici, musicali o letterari; ciò nonostante, un'impresa interessante è quella di cambiare l'angolazione di lettura e tentare di ritrarre nuovamente il lavoro e la personalità di coloro che - oggi dimenticati dalla cronaca storica - in realtà furono una componente ed un ingrediente sostanziale e indispensabile di quella realtà e della successiva evoluzione culturale.

Di conseguenza, un atteggiamento principalmente o esclusivamente orientato alla divisione del mondo artistico-musicale in categorie di importanza - comportamento che certamente facilita l'orientamento critico - può divenire troppo parziale, quasi discriminatorio e fuorviante per risalire alla vera sostanza dell'opera e alla codifica stilistica.

Pur rilevando i differenti, eterogenei e soggettivi talenti e le genialità che abitarono l'epoca indagata,

Unfortunately, it must be added that of the four publications, only two have survived to the present day; consequently, this *Sinfonia per chitarra*, along with the *Battaglia d'Austerlitz*, constitute the only two documents that describe Parrini's artistic life.

In 1814, Ricordi published a total of forty-nine works, of which only five were for the guitar: four for *solo guitar* (one by Bernardino Beretta, one by Pietro Parrini, two by Mauro Giuliani) and one for *ensemble* (guitar, two violins, viola, and cello), also by Mauro Giuliani.

Obviously, we're talking about the guitar world of the early nineteenth century, a musical landscape that was quite complex from an artistic and commercial perspective. The musical landscape was multilayered, filled with diverse figures, yet effectively organized and productive. These figures, complementary to one another and overall highly influential in contemporary culture and intellectual development, brought together composers, performers, musicians, and authors of refined caliber, sometimes geniuses, but also performers, admirers, and/or amateurs. Furthermore, this mix also included luthiers, critics, and consumers in general.

From this perspective, it's important to emphasize that, in any case, all the players in the system and all the compositions participated in the generation and development of a system of musical production/enjoyment/dissemination that became a key feature of the intellectual climate of an era. With this broadly contextualized vision of the musical world – in which nothing and no one are excluded from the complex creation of a historical truth that mirrors an era – the relationship between history (understood in its broadest sense as a combination of relationships between individuals, society, and events) and the figures who, in various capacities and with varying degrees of influence, inhabit and act within that sphere clearly emerges. There is no doubt that our greatest attention is instinctively always directed toward those we see as the "leaders" of political, military, artistic, musical, or literary events; nevertheless, it is an interesting undertaking to shift our perspective and attempt to re-portray the work and personality of those who - now forgotten by historical records - were in reality a substantial and indispensable component and ingredient of that reality and its subsequent cultural evolution.

Consequently, an attitude primarily or exclusively oriented toward dividing the artistic and musical world into categories of importance - a behavior that certainly facilitates critical orientation - can become too partial, almost discriminatory, and misleading to grasp the true substance of the work and its stylistic codification. While acknowledging the diverse, heterogeneous and subjective talents and geniuses that inhabited the era under study, it is necessary to contextualize the work by also - or above all - considering what generated the work itself:

è però necessario contestualizzare l'opera guardando anche – o soprattutto – ciò che generò l'opera stessa: il *contesto*, la *motivazione*, la *cultura* e la *società*. La *verità storica* è sempre molto più complessa di quanto si possa riuscire ad afferrare, è ricca di ingredienti e di impasti multidisciplinari talvolta faticosi da analizzare, ma che possono restituire alla musica, e all'arte in genere, un sapore autentico e ancora oggi più che mai fruibile.

Penso che l'essere umano di oggi debba ricercare una sintonia capace di concedergli la possibilità di percepire il fatto storico-artistico-musicale in maniera più concreta ed autentica. La musica è un comportamento generato da pulsioni che, a loro volta, hanno molteplici cause alle radici. Questo *comportamento musicale*, oggi come allora, lascia ed ha lasciato tracce concrete – le opere – che possono raccontare molto più di ciò che appare sulla loro superficie. Per scoprire ciò è necessario immergersi sotto l'aspetto rifinito e seducente dell'opera e, senza fermarsi alla sola confezione (ovviamente costruita per brillare al cospetto dei sensi), tradurne il criterio attraverso la comprensione del costrutto. Solo così, al di là del giudizio esteriore, si può percepire maggiormente il fascino umano della *verità storica* di un'opera e del contesto che è certamente una delle cause esplose in quel determinato comportamento musicale. Va detto: questo approccio ha certamente dei limiti, ma sicuramente ha un grande fascino.

Detto ciò (quindi contestualizzando e differenziando per quanto possibile personaggi, storie, fortune e maestrie all'interno di un impasto artistico e socio-culturale), pure di fronte ad una produzione editoriale ahimè innegabilmente minuta, credo si possa sostenere che comunque la figura di Pietro Parrini meriti una considerazione non di secondo piano nel complessivo panorama musicale chitarristico del primo Ottocento italiano.

Va sottolineato che la Ricordi fu indiscutibilmente una lente d'ingrandimento attenta nella selezione dei materiali commercializzati. Quindi, ancor più all'inizio dell'avventura aziendale, di sicuro mantenne uno sguardo imprenditoriale sicuramente volto al soddisfacimento di quella legge di mercato (richiesta/offerta) in cui la qualità artistico-musicale necessaria per intercettare il pubblico doveva essere avveduta e aderire al gusto, agli ambienti e alle aspettative degli acquirenti. Si sa, le punte di diamante del repertorio chitarristico sono facilmente individuabili nel talento di grandi personalità quali Mauro Giuliani, Fernando Sor, Ferdinando Carulli, etc., ma fermandosi a questa certezza, quindi senza guardare oltre, si rischia di avere un quadro incompleto perché privo di una visione d'insieme centrata nella concezione socio-culturale dei salotti e del circuito musicale ottocenteschi. Nel primo Ottocento l'esecuzione chitarristica si spingeva verso vari contesti ben diversi dai nostri giorni.

Di conseguenza, la vita musicale e concertistica

the context, the motivation, the culture, and the society. Historical truth is always much more complex than we can grasp; it is rich in ingredients and multidisciplinary blends that are sometimes difficult to analyze, but which can restore to music, and to art in general, an authentic flavor that is still more accessible today than ever.

I believe that human beings today must seek a harmony capable of granting them the ability to perceive the historical, artistic, and musical fact in a more concrete and authentic way. Music is a behavior generated by impulses that, in turn, have multiple root causes. This musical behavior, today as then, leaves and has left concrete traces – the works – that can tell much more than what appears on their surface. To discover this, it is necessary to immerse oneself beneath the refined and seductive appearance of the work and, beyond the mere packaging (obviously designed to dazzle the senses), translate its criteria through an understanding of its construction. Only in this way, beyond external judgment, can one better perceive the human allure of the historical truth of a work and the context that is certainly one of the causes that emerged in that particular musical behavior. It must be said: this approach certainly has its limitations, but it holds great appeal.

That said (and therefore contextualizing and differentiating, as much as possible, the characters, stories, fortunes, and mastery within an artistic and socio-cultural context), even given his unfortunately limited editorial output, I believe it can be argued that Pietro Parrini deserves significant consideration within the overall panorama of early nineteenth-century Italian guitar music.

It should be emphasized that Ricordi was undoubtedly a careful magnifying glass in the selection of materials marketed. Therefore, even more so at the beginning of the company's adventure, it certainly maintained an entrepreneurial outlook aimed at satisfying that market law (supply/demand) in which the artistic-musical quality required to captivate the public had to be shrewd and match the tastes, environments, and expectations of buyers. It's well known that the pinnacle of the guitar repertoire is easily identified in the talent of great figures such as Mauro Giuliani, Fernando Sor, Ferdinando Carulli, and others. However, stopping at this certainty, and therefore without looking further, risks an incomplete picture, lacking a comprehensive vision centered on the socio-cultural conception of the salons and the nineteenth-century musical scene. In the early nineteenth century, guitar performance extended to various contexts very different from today. Consequently, musical and concert life was not only the preserve of the undisputed prodigies, but musical performance also flourished in bourgeois salons, thanks above all to the exercise of mastery beyond that of the most renowned composers.

non era solo appannaggio degli indiscutibili massimi prodigi, ma la *rappresentazione musicale* viveva nei salotti borghesi, anche e soprattutto grazie all'esercizio di maestrie altre dai più altisonanti compositori. Si trattava di musicisti forse di minore fortuna, ma in ogni caso degni di essere apprezzati e di essere a pieno titolo considerati rappresentativi della loro epoca. Pietro Parrini credo possa collocarsi in quest'ottica ed è la sua attività editoriale, seppur purtroppo esile, a disegnare tale profilo. I registri che raccontano i primi anni di attività musicale-imprenditoriale della casa editrice milanese procedono con la seguente cronologia: 1808 (anno di fondazione), 1812, 1814, 1815, 1816, etc. In essi il nome di Pietro Parrini appare costantemente in tutti gli anni dal 1808 al 1814. Un particolare tutt'altro che insignificante è che nell'anno 1814 le composizioni di Pietro Parrini sono edite insieme a quelle del celeberrimo Mauro Giuliani; nei due anni precedenti (1808 e 1812) con eccellenti autori quali Antonio Nava, Ferdinando Carulli, Filippo Gragnani, Francesco Molino, etc. Un altro dettaglio non di poco conto, perché incide sulla valutazione della considerazione di cui il Parrini evidentemente godeva dentro e fuori della casa editrice milanese, è ravvisabile dal fatto che tutte le sue composizioni hanno avuto una considerevole serie di repliche di tiratura: 350 copie (nr. 55/1808), 180 copie (nr. 59/1808), 230 copie (nr. 130/1812), 240 copie (nr. 175/1814). Facendo una non simpatica "graduatoria" degli autori più replicati dalla Ricordi tra il 1808 e il 1814, emerge che Pietro Parrini si colloca in una posizione di tutto rispetto, tant'è che, pur non raggiungendo i vertici dei favolosi Ferdinando Carulli e/o Mauro Giuliani (che superarono le 500/600 copie), la sua tiratura massima addirittura superò quella del noto e celebrato Antonio Nava (350 copie in luogo di 280). Insomma, Pietro Parrini sembra possa definirsi come una figura quanto basta autorevole per non essere descritto con un'accezione sminuente della sua cifra artistica; ciò non renderebbe giustizia a lui e neanche a quel contesto musicale-culturale che a tuttotondo lo accolse. A questo punto una domanda è d'obbligo: visto il legame produttivo stabile che sembra unire l'autore con la Ricordi fin dalla fondazione della casa editrice, perché Pietro Parrini improvvisamente scompare dalla scena per non apparire più neanche altrove? C'è assenza di informazioni e documenti biografici, quindi sarebbe imprudente formulare tesi, tuttavia è possibile almeno avanzare un'ipotesi: non si può escludere che Pietro Parrini, probabilmente nato intorno alla seconda metà del Settecento, iniziò la sua la produzione editoriale con la nascita di casa Ricordi, dov'è chiaro che fu ben accolto. Dopo il 1814, data della sua ultima opera, si constata la sua scomparsa dal panorama musicale e non si può escludere che ciò possa coincidere con la sua dipartita. Questa supposizione, pur non avendo la presunzione di tracciare certezze sulla biografia di

I believe Pietro Parrini can be placed within this framework, and it is his publishing activity, albeit unfortunately limited, that paints this profile. The records that recount the early years of the Milanese publishing house's musical and entrepreneurial activity proceed with the following chronology: 1808 (foundation year), 1812, 1814, 1815, 1816, etc. In them, Pietro Parrini's name appears consistently in every year from 1808 to 1814. A notable detail is that in 1814, Pietro Parrini's compositions were published alongside those of the celebrated Mauro Giuliani; in the two previous years (1808 and 1812) with excellent authors such as Antonio Nava, Ferdinando Carulli, Filippo Gragnani, Francesco Molino, etc.

Another detail of no small importance, because it affects the evaluation of the consideration that Parrini evidently enjoyed inside and outside the Milanese publishing house, can be seen from the fact that all his compositions had a considerable series of print runs: 350 copies (nr. 55/1808), 180 copies (nr. 59/1808), 230 copies (nr. 130/1812), 240 copies (nr. 175/1814). Drawing up a somewhat unsympathetic "ranking" of the authors most reproduced by Ricordi between 1808 and 1814, it emerges that Pietro Parrini occupies a highly respectable position. So much so that, while he didn't reach the heights of the fabulous Ferdinando Carulli and/or Mauro Giuliani (who exceeded 500/600 copies), his maximum print run actually surpassed that of the well-known and celebrated Antonio Nava (350 copies instead of 280).

In short, Pietro Parrini seems to be a sufficiently authoritative figure to avoid being described in a derogatory manner; this would not do justice to him, nor to the musical and cultural context that embraced him. At this point, a question must be asked: given the stable productive relationship that seems to unite the author with Ricordi since the publishing house's founding, why did Pietro Parrini suddenly disappear from the scene, never to appear again anywhere else? There is a lack of biographical information and documents, so it would be unwise to formulate any theses. However, it is possible to at least advance a hypothesis: it cannot be ruled out that Pietro Parrini, probably born around the second half of the eighteenth century, began his publishing career with the founding of Ricordi, where he was clearly well received. After 1814, the date of his last work, he disappeared from the musical scene, and it cannot be ruled out that this may have coincided with his passing. This supposition, while not claiming to provide certainties about Pietro Parrini's biography, at least aligns with the few available elements: a) the beginning of his publishing career coinciding with the founding of Ricordi; b) his regular compositional activity between 1808 and 1814; c) his definitive exit from the scene (otherwise difficult to explain) after his last edition.

Pietro Parrini, quantomeno collima con i pochi elementi disponibili: a) l'inizio della sua produzione editoriale coincidente con la fondazione di casa Ricordi; b) la sua regolare attività compositiva negli anni 1808-1814; c) la definitiva uscita di scena (altrimenti poco spiegabile) dopo l'ultima sua edizione. Ovviamente sono congetture, forse affascinanti proprio perché tali.

Il dedicatario – una storia, quasi una favola.

La documentazione riguardante il dottor Gaetano Buonafalce, pisano, lo tratteggia come un intellettuale di spicco nella vita scientifica, politica e culturale pisana e italiana del primo Ottocento.

In ambito scientifico fu un autorevole matematico; ciò emerge dalle molte citazioni, tra cui vale la pena ricordare la *Rivista di Fisica, Matematica e Scienze naturali* (vol. VII) della Società cattolica Italiana per gli studi scientifici, Pavia, tip. Elli Fusi, 1903,² e il tomo *Questioni riguardanti la geometria elementare [...] raccolte e coordinate da Federico Enriques*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1900,³ in cui sono precisati gli importanti saggi dello studioso: *Sulla scoperta di un nuovo rapporto geometrico che serve alla soluzione del problema della duplicazione del cubo*, Pisa, 1876;⁴ seconda edizione, rettificata e con aggiunte, Pisa, 1876; *Duplicazione del cubo e quadratura del circolo*, con aggiunte del dott. Pieraccini, Pisa, 1878.⁵ La sua vicinanza al mondo culturale e letterario è testimoniata dalla corrispondenza epistolare che ebbe con lo scrittore ed editore Giovan Pietro Viesseux (1779-1863),⁶ quest'ultimo figura di grande spessore nel panorama intellettuale dell'epoca: vissuto ad Anversa, Livorno, Tunisi e Firenze dove aprì un *Gabinetto scientifico letterario* con una ricchissima biblioteca; fondatore di un periodico d'informazione letteraria e politica in cui scrissero Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi, Giuseppe Mazzini e Niccolò Tommaseo. Il dott. Gaetano Buonafalce fu anche uomo politico; lo troviamo nell'elenco degli appartenenti al *Circolo Politico di Pisa*, tra i consiglieri comunali eletti nella prima adunanza elettorale di Pisa del 1850.⁷

² disponibile online /available online

³ disponibile online /available online

⁴ disponibile online /available online

⁵ disponibile online /available online

⁶ LETIZIA PAGLIAI, *Repertorio dei corrispondenti di Giovan Pietro Viesseux, dai carteggi in archivi e biblioteche di Firenze (1795-1863)*, Firenze, Leo Olschki, 2011. Lettere, in copia fotografica, dei carteggi riguardanti la corrispondenza avvenuta tra il dott. Gaetano Buonafalce e Giovan Pietro Viesseux, disponibili e gentilmente concessi dall'Archivio Contemporaneo Gabinetto Viesseux di Firenze.

LETIZIA PAGLIAI, *Repertorio dei corrispondenti di Giovan Pietro Viesseux, dai carteggi in archivi e biblioteche di Firenze (1795-1863)*, Florence, Leo Olschki, 2011. Letters, in photographic copies, of the correspondence between Dr. Gaetano Buonafalce and Giovan Pietro Viesseux, available and kindly provided by the Archivio Contemporaneo Gabinetto Viesseux in Florence

⁷ *Circolo Politico di Pisa*, 7 dicembre 1848, presso Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, disponibile online.

Circolo Politico di Pisa, 7 December 1848, at the Giangiacomo Feltrinelli Foundation, available online.

Obviously, these are conjectures, perhaps fascinating precisely because of their nature.

The dedicatee – a story, almost a fairy tale.

Documentation regarding Dr. Gaetano Buonafalce, a native of Pisa, portrays him as a prominent intellectual in the scientific, political, and cultural life of Pisa and Italy in the early nineteenth century.

In the scientific field, he was an authoritative mathematician; this is evident from his numerous citations, including the *Journal of Physics, Mathematics, and Natural Sciences* (vol. VIII) of the Italian Catholic Society for Scientific Studies, Pavia, Elli Fusi, 1903,² and the book *Questioni riguardanti la geometria elementare [...] raccolte e coordinate da Federico Enriques*, Bologna, Nicola Zanichelli,³ 1900, in which the scholar's important essays are specified: *On the discovery of a new geometric ratio which serves to solve the problem of duplicating the cube*, Pisa, 1876;⁴ second edition, corrected and with additions, Pisa, 1876; *Duplicazione del cubo e quadratura del circolo*, with additions from professor Pieraccini, Pisa, 1878.⁵

His closeness to the cultural and literary world is demonstrated by the correspondence he had with the writer and publisher Giovan Pietro Viesseux (1779-1863),⁶ the latter was a prominent figure in the intellectual landscape of the time: he lived in Antwerp, Livorno, Tunis, and Florence, where he opened a scientific literary cabinet with a vast library. He founded a literary and political periodical, which featured contributions from Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi, Giuseppe Mazzini, and Niccolò Tommaseo.

Dr. Gaetano Buonafalce was also a politician; he is listed among the members of the Pisa Political Circle, and among the city councilors elected in Pisa's first electoral meeting in 1850.⁷

Ma non è tutto, egli fu anche un evidente estimatore della buona musica e ciò appare chiaro dalle lettere e dai documenti che a lui attribuiscono la presentazione, il favore e il sostegno dell'inizio carriera della piccola e già prodigiosa pianista Gemma Luziani (1867-1894). Di quest'ultima è affascinante narrare brevemente la storia: la bambina prodigo, figlia di Cosimo (un liutaio ed accordatore) mostrò da piccolissima una speciale vocazione musicale. Dopo i primi rudimenti avuti dal padre, venne affidata alla guida della Signora Elisa Marchiani. Accadde che nell'ottobre del 1874, proprio su agevolazione del dott. Buonafalce, che ebbe occasione di ascoltarla,⁸ la piccola pianista fu ascoltata in audizione dal noto Maestro Teodulo Mabellini che ne rimase così impressionato da promuoverla con fervore nell'ambiente musicale e da scrivere una lettera di ringraziamento ed elogio indirizzata al patrocinatore.⁹

But that's not all, he was also a clear admirer of good music, and this is clear from the letters and documents that attribute to him the introduction, favor, and support of the early career of the young and already prodigious pianist Gemma Luziani (1867-1894). It is fascinating to briefly tell the story of the latter: the child prodigy, daughter of Cosimo (a violin maker and tuner), showed a special musical vocation from a very young age. After receiving the first rudiments from her father, she was entrusted to the guidance of Mrs. Elisa Marchiani. It happened that in October 1874, precisely at the request of Dr. Buonafalce, who had the opportunity to hear her,⁸ the little pianist was heard in an audition by the well-known Maestro Teodulo Mabellini who was so impressed by her that he fervently promoted her in the musical environment and wrote a letter of thanks and praise addressed to the sponsor.⁹

⁸ Gemma Luziani (1867-1894), *Gemma Luziani in una foto di Schemboche del 1875*, Figura 24, Roma, coll. Milena Vukotić: «Sempre dai giornali dell'epoca apprendiamo che, in occasione di questa prima esibizione di Gemma, in casa Buonafalce: [...] erano presenti non poche signore intelligentissime di musica: la piccola Gemma con molta disinvolta si messe al pianoforte e con le sue manine, che non raggiungono nemmeno l'ottava, ma che ella sa adoperare con tanta agilità, eseguì inappuntabilmente difficilissimi pezzi di musica, per cui venne sommamente lodata ed incoraggiata a proseguire nella via intrapresa. La piccola Gemma fu acclamata e festeggiata da tutti, e dalla Signora Rizzari ebbe in dono un bellissimo e ricco Breloque, che ella riterrà come prezioso ricordo [...]»; Gemma Luziani in una foto di Schemboche del 1875.

Gemma Luziani (1867-1894), *Gemma Luziani in una foto di Schemboche from 1875*, Figure 24, Rome, coll. Milena Vukotić: «Also from the newspapers of the time we learn that, on the occasion of Gemma's first performance, at the Buonafalce house: [...] there were many ladies present who were very intelligent in music: little Gemma sat down at the piano with great ease and with her little hands, which don't even reach an octave, but which she knows how to use with such agility, she performed very difficult pieces of music flawlessly, for which she was highly praised and encouraged to continue on the path she had undertaken. Little Gemma was acclaimed and celebrated by everyone, and from Signora Rizzari she received a beautiful and rich Breloque, which she will consider a precious memento [...]»; Gemma Luziani in a photo by Schemboche from 1875.

⁹ Gemma Luziani (1867-1894), *Gemma Luziani in una foto di Schemboche del 1875*, Figura 24, Roma, coll. Milena Vukotić; estratto della lettera del Maestro Teodulo Mabellini al dottor Gaetano Buonafalce: «T'i dirò senza tema d'ingannarmi, che non ho mai sentito in tempo di mia vita e dovunque sono stato, un prodigo di natura uguale alla piccola Gemma Luziani che tu m'avesti il regalo d'invirmi unitamente a suo padre, onde io la sentissi suonare il pianoforte, e ne proferissi il mio giudizio. Precisione e naturalezza nel portamento della mano, esattezza matematica di misura e di ritmo, ed un accento ed espressione assai superiore alla sua tenerissima età, sono i requisiti che distinguono eminentemente questa cara e rara fanciulla. Oltre di ciò nell'interrogarla sulle teorie elementari della musica la trovai prontissima a rispondere esattamente, e con franchezza. Ciò prova che essa è stata bene istruita dalla sua brava maestra la Signora Elisa Marchiani. Me ne rallegra molto con la maestra medesima, la quale deve essere ben soddisfatta di vedere così precocemente corrisposte con tanta riuscita le cure da essa impiegate verso questa portentosa creatura. Gemma Luziani potrà, a mio parere, prodursi fra breve in pubblico e destare l'ammirazione di tutti. Venendo a Firenze (come suo padre mi diceva io mi darò tutte le premure possibili di presentarla alle distinte signore dilettanti, perché prendano ad interessarsi a lei. So che l'ha sentita anche Ducci; ed egli pure ha offerta la sua assistenza in tale occasione [...]»; Gemma Luziani in una foto di Schemboche del 1875.

Gemma Luziani (1867-1894), *Gemma Luziani in una foto di Schemboche del 1875*, Figure 24, Rome, coll. Milena Vukotić; excerpt from the letter from Maestro Teodulo Mabellini to Dr. Gaetano Buonafalce: "I will tell you without fear of deceiving myself, that I have never in my life, wherever I have been, heard a prodigy of nature equal to little Gemma Luziani, whom you sent me as a gift along with her father, so that I could hear her play the piano and give my opinion. Precision and naturalness in her hand position, mathematical exactitude of measurement and rhythm, and an accent and expression far superior to her tender age are the qualities that eminently distinguish this dear and rare girl. Furthermore, when I questioned her on the elementary theories of music, I found her very ready to answer precisely and frankly. This proves that she has been well instructed by her excellent teacher, Signora Elisa Marchiani. I am very happy about this, along with the teacher herself, who must be very pleased to see the care she has given to this prodigious creature so early and so successfully repaid. Gemma Luziani will, in my opinion, soon be able to perform in public and arouse everyone's admiration. When she comes to Florence (as her father told me), I will take every possible care to introduce her to the distinguished amateurs, so that they will take an interest in her. I know that Ducci has also heard her; and he too offered his assistance on this occasion [...]»; Gemma Luziani in a photo by Schemboche from 1875.

Quindi, fu proprio il dott. Gaetano Buonafalce a riconoscere le eccezionali virtù di Gemma e a prodigarsi per primo perché quel talento potesse sbocciare a dovere. Gemma Luziani divenne una straordinaria e famosa musicista. Compiuta la maggiore età si fidanzò e poi si sposò con Fausto Nervi (1866-1894). Il matrimonio fu però celebrato in segreto, ciò per cercare di ovviare alle pressanti ingerenze di Cosimo. Fu questo il motivo per cui i due prima vissero presso i genitori del marito e poi decisero di trasferirsi in Brasile dove Gemma accettò un confacente e prestigioso incarico presso la *Scuola di Musica di Rio de Janeiro*.¹⁰

Come evidente dalle date di morte, i due sposi, dopo soli quattro anni, mancarono entrambi colpiti da febbre gialla. Appena prima della sua dipartita (il 22 febbraio 1894), Gemma diede alla luce una bambina: Marta Nervi (1894-1980). La piccola orfana venne affidata alle cure della famiglia paterna. Lì crebbe, studiò musica poiché la matrigna di Fausto (Carola Nervi) era un'apprezzatissima insegnante di pianoforte presso il Conservatorio di Milano.¹¹ Pertanto frequentò quell'istituzione, ma si diplomò in Santa Cecilia a Roma con Ottorino Respighi. Si perfezionò con Alfredo Casella e divenne anch'essa una famosa musicista e compositrice in carriera.¹² Dopo il suo matrimonio con Jovan Vukotic, diplomatico jugoslavo e uomo di straordinaria cultura e sensibilità artistica, decise però di abbandonare le scene per seguire il marito e per curarsi dei figli: Gemma (purtroppo morta assai precocemente),¹³ Vera, Giorgio e Gemma Fausta Milena Vukotic: oggi, in arte, *Milena Vukotic*.

A volte il presente, ricollegandosi al passato, traccia un disegno fatto di casualità, coincidenze e incontri di straordinario fascino; a volte le azioni del passato, in maniera del tutto inconsapevole, si ripercuotono per molto tempo e, se nobili, riescono a regalare bellezza a lunga gittata.

Tornando ora a Pietro Parrini, pur non riuscendo a risalire ai concreti legami con il destinatario dell'opera qui trattata, appare chiaro che in qualche modo fu in contatto con una società intellettuale di grande spessore intellettuale, artistico, politico e sociale, alla quale certamente si propose e con la quale probabilmente si relazionò.

Thus, it was Dr. Gaetano Buonafalce himself who recognized Gemma's exceptional qualities and was the first to ensure that her talent could blossom fully. Gemma Luziani became an extraordinary and famous musician. Upon reaching adulthood, she became engaged and later married Fausto Nervi (1866-1894). The wedding, however, was celebrated in secret, in an attempt to avoid Cosimo's pressing interference. This was the reason why the two first lived with her husband's parents and then decided to move to Brazil where Gemma accepted a suitable and prestigious position at the *School of Music in Rio de Janeiro*.¹⁰

As evidenced by the dates of their deaths, the couple both died of yellow fever after only four years. Just before her death (February 22, 1894), Gemma gave birth to a daughter: Marta Nervi (1894-1980). The little orphan was entrusted to the care of her father's family. There she grew up and studied music, as Fausto's stepmother (Carola Nervi) was a highly regarded piano teacher at the Milan Conservatory.¹¹ She therefore attended that institution, but graduated from Santa Cecilia in Rome with Ottorino Respighi. She furthered her studies with Alfredo Casella and also became a famous musician and composer in her own right.¹²

After her marriage to Jovan Vukotic, a Yugoslavian diplomat and a man of extraordinary culture and artistic sensitivity, she decided to abandon the stage to follow her husband and take care of her children: Gemma (unfortunately she died very early),¹³ Vera, Giorgio and Gemma Fausta Milena Vukotic: today, aka *Milena Vukotic*.

Sometimes the present, reconnecting with the past, traces a pattern of chance, coincidence, and extraordinarily fascinating encounters; sometimes, actions of the past, completely unconsciously, have long-lasting repercussions and, if noble, can bestow long-lasting beauty.

Returning now to Pietro Parrini, although it is impossible to trace his concrete connections with the dedicatee of the work discussed here, it seems clear that he was somehow in contact with an intellectual society of great intellectual, artistic, political, and social importance, to which he certainly addressed himself and with which he probably interacted.

¹⁰ ANDREA BAYOU, *G. Jean Antiga e le sue celebri amicizie, con un approfondimento storico sulla pianista gemma Luziani (1867-1894)*, Lecce, YouCanPrint, 2018, p.123.

ANDREA BAYOU, *G. Jean Antiga and his famous friendships*, with a historical study of the pianist Gemma Luziani (1867-1894), Lecce, YouCanPrint, 2018, p.123.

¹¹ ANDREA BAYOU, *ibidem*, p. 123-125.

¹² GIULIA PERNI (a cura di), *Il pleure dans mon cœur*, per voce e pianoforte di MARTA NERVI, testo di Paul di Verlaine, Pisa, ETS, 2004; presentazione di Alessandro Panajia e Giulia Perni.

GIULIA PERNI (ed.), *Il pleure dans mon cœur*, for voice and piano by MARTA NERVI, text by Paul di Verlaine, Pisa, ETS, 2004; introduction by Alessandro Panajia and Giulia Perni.

¹³ Informazione appresa direttamente dalla prestigiosa attrice ed artista Milena Vukotic.

Information learned directly from the prestigious actress and artist Milena Vukotic.

Tutta questa vicenda, in qualche modo emersa nel recupero di questa *Sinfonia per chitarra* dedicata ad un uomo verso cui possiamo ancora provare gratitudine per l'azione positiva che potò avanti in favore dell'arte e della musica, sembra che (mi si perdoni il romanticismo tutto sommato pertinente alla narrazione e al periodo) possa suggerire un'immagine suggestiva: *una storia per una Sinfonia*, o forse *una Sinfonia per una storia*.

Ad ogni modo, ancora una volta, la musica ha avuto molto di bello da raccontare!

Ringraziamenti

In *primis*, mi preme esprimere uno speciale ringraziamento alla notissima e gentilissima Milena Vukotik. La presente narrazione dei fatti inerenti alle figure di Gemma Luziani, Marta Nervi e della famiglia Vukotic, è stata infatti da lei confermata durante un colloquio avuto successivamente una sua lettura di questo lavoro. La rispondenza tra gli atti documentali e la preziosa memoria storico-personale è stata una *conditio sine qua non* per la divulgazione di questa dissertazione.

Un sentito ringraziamento va alla direzione e al personale della *Biblioteca Civica Popolare Luigi Ricca* del comune di Codogno (LO) per aver concesso la riproduzione fotografica dell'originale al fine di proporre questa revisione critica; all'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux di Firenze, per aver concesso le Lettere, in copia fotografica, dei carteggi riguardanti la corrispondenza avvenuta tra il dott. Gaetano Buonafalce e Giovan Pietro Vieusseux.

Un sincero grazie è rivolto al Sindaco del Comune di Quarna Sotto (VB), all'associazione *Quarna un paese per la musica* e al M° Gabriele Oglina, per avermi concesso di registrare la composizione presso la Sala ex Fabbrica Grassi di Quarna Sotto.

Ancora un ringraziamento importante ai cari amici e musicisti Massimo Sartori, Silvio Rosi, per il loro prezioso ascolto e a mia moglie Patrizia, paziente sostenitrice e lettrice delle mie ricerche e dei miei lavori.

In fine, astratto il significato, oltre che musicale, anche filosofico e simbolico che quest'opera oggi palesa per le storie in esso disegnate e che appresso si porta, voglio dedicare questo lavoro a mio padre Esterino e a mia madre Maria Luisa.

This whole story, somehow revealed in the recovery of this *Symphony for Guitar*, dedicated to a man to whom we can still feel grateful for the positive work he carried out in favor of art and music, seems (pardon the romanticism, all things considered, pertinent to the narrative and the period) to suggest a suggestive image: *a story for a Symphony*, or perhaps a *Symphony for a story*.

In any case, once again, music had much to say!

Acknowledgements

First and foremost, I would like to express special thanks to the well-known and kind Milena Vukotik. This account of the events surrounding Gemma Luziani, Marta Nervi, and the Vukotik family was confirmed by her during a conversation following her reading of this work. The consistency of the documentary evidence with her invaluable historical and personal memory was a prerequisite for the dissemination of this dissertation.

Heartfelt thanks go to the management and staff of the Luigi Ricca Civic Library of the municipality of Codogno (LO) for allowing photographic reproduction of the original for this critical review; and to the Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux in Florence for providing photographic copies of the letters relating to the correspondence between Dr. Gaetano Buonafalce and Giovan Pietro Vieusseux.

Sincere thanks go to the Mayor of Quarna Sotto (VB), to the Quarna un paese per la musica association, and to Maestro Gabriele Oglina for allowing me to record the composition at the Sala ex Fabbrica Grassi in Quarna Sotto.

Another special thanks go to my dear friends and musicians, Massimo Sartori and Silvio Rosi, for their invaluable listening experience, and to my wife, Patrizia, a patient supporter and reader of my research and work.

Finally, given the abstract musical, philosophical, and symbolic meaning this work reveals today through the stories it depicts and carries with it, I would like to dedicate this work to my father, Esterino, and my mother, Maria Luisa.

Note di revisione

L'impostazione tipografica dell'originale, con la sola eccezione di alcune sezioni (orig. battute. 18-20, 22-24, 60-73, 77, 78-93, 113-118), non è organizzata con una scrittura polifonica della musica. Ciò, se da una parte rende possibile una certa libertà nelle scelte interpretative, dall'altra non permette di fruire di un'oculata e del tutto consapevole gestione della tecnica e del fraseggio da utilizzare nell'esecuzione. Con questa revisione si è voluto tentare di superare tale questione e, aspirando comunque ad una coerenza di spirito con l'originale, si propone un'impostazione tipografica più attuale. Ne consegue che, con l'esclusione delle battute sopra preciseate, la stesura polifonica che viene proposta, oltre a riprodurre la composizione rispettando i criteri di sostanziale integralità e integrità dei contenuti, suggerisce un'inevitabile, ma possibile, ipotesi interpretativa del revisore.

Va precisato che l'originale è privo di qualsiasi indicazione attinente alle diteggiature; quelle qui suggerite sono tutte ad opera del revisore.

Altre indicazioni

- i titoli, le alterazioni, le legature, le dinamiche e i riferimenti testuali sono originali;
- le modifiche, i suggerimenti e le aggiunte del revisore sono state scritte tra parentesi, in piccolo e/o con carattere tratteggiato;
- l'originale è privo di numerazione delle battute; viene qui indicata sia una numerazione continua (riconducibile ad un'analisi del documento musicologico), sia la numerazione della revisione;
- in talune battute è stata indicata una doppia possibilità di diteggiatura; quella alternativa è messa tra parentesi.
- *Largo*: bb. 4, 7: orig. prive di ritornello; si è ritenuto ammissibile suggerire la ripetizione allo scopo di rendere simmetrico il tracciato del materiale tematico: bb. 1-3 introduzione; bb. 4-7 a (senza ripetizione); bb. 8-10 b; bb. 11-13 b'; bb. 14-15 c; bb. 16-17 c'; bb. 18-21 d; bb. 22-25 d'; bb. 26-31 *coda*.
- *Largo*: bb. 19-25; orig. 19-25, abbreviazioni indicazione terzine: es. orig. b.19



- *Allegro vivace*: b. 43, 48; orig. bb. 74, 79, abbreviazioni dei segni di ripetizione di disegni melodici; in revisione scritte per esteso: es. orig. b.74



Revision Notes

The typographical layout of the original, with the sole exception of a few sections (original measures 18-20, 22-24, 60-73, 77, 78-93, 113-118), is not organized with polyphonic writing. While this allows for a certain freedom in interpretive choices, it also prevents careful and fully informed management of technique and phrasing in performance. This revision seeks to overcome this issue and, while aspiring to maintain a spirit of coherence with the original, proposes a more contemporary typographical layout. Consequently, with the exclusion of the measures specified above, the proposed polyphonic layout, in addition to reproducing the composition while respecting the criteria of substantial integrity and content, suggests an inevitable, yet possible, interpretative hypothesis on the part of the reviser.

It should be noted that the original lacks any indications regarding fingerings; those suggested here are all the work of the proofreader.

Other indications

- titles, accidentals, slurs, dynamics, and textual references are original;
- the proofreader's changes, suggestions, and additions have been written in brackets, in small type, and/or in dotted type;
- the original lacks bar numbering; both continuous numbering (based on an analysis of the musicological document) and the revision numbering are indicated here;
- in some bars, two fingering options are indicated; the alternative is placed in parentheses.
- *Largo*: 4, 7: original without repeat; it was deemed permissible to suggest repetition in order to maintain symmetry in the flow of the thematic material: bars 1-3 *introduzione*; bars 4-7 a (without repeat); bars 8-10 b; bars 11-13 b'; bars 14-15 c; bars 16-17 c'; bars 18-21 d; bars 22-25 d'; bars 26-31 *coda*.
- *Largo*: measures 19-25; original 19-25, abbreviations indicating triplets: e.g. original 19

- *Allegro vivace*: measures 43, 48; original 74, 79, abbreviations of the repeat signs of melodic patterns; in revision written out in full: e.g. original measure 74

- *Allegro vivace*: bb. 29-42, 46, 82-87; orig. bb. 60-73, 77, 113-118, grafica per abbreviazione del basso ribattuto per crome; in revisione scritto per esteso: es. orig. b. 60

- *Allegro vivace*: measures 29-42, 46, 82-87; original 60-73, 77, 113-118, graphic abbreviation of the repeated bass in quavers; in revision, written out in full: e.g. original measure 60



- *Allegro vivace*: bb. 49-53, 56-61; orig. bb. 80-84, 87-92, grafica per abbreviazione del basso alternato per crome; in rev. scritto per esteso: es. orig. b. 80

- *Allegro vivace*: measures 49-53, 56-61; original 80-84, 87-92, graphical abbreviation of the alternate bass in quavers; in revision, written out in full: e.g. original 80



Massimo Lombardi

Registrato: 23 maggio 2023, Sala ex Fabbrica Grassi, Quarna Sotto (VB)

Direzione artistica musicale e di registrazione: Massimo Lombardi

Strumento: Filippo Lesca, copia Guadagnini Carlo (1768-1816), Torino

Editing digitale/musicale: Massimo Lombardi

Missaggio ed equalizzazione: Max Guerrero

Massimo Lombardi English Version by S.V.

Recorded: May 23, 2023, Sala ex Fabbrica Grassi, Quarna Sotto (VB)

Musical and Recording Director: Massimo Lombardi

Instrument: Filippo Lesca, copy of Guadagnini Carlo (1768-1816), Turin

Digital/Music Editing: Massimo Lombardi

Mixing and EQ: Max Guerrero

Massimo Lombardi, ha studiato con Mario Dell'Ara e si è laureato in *Chitarra classica* presso il Conservatorio Statale di Novara, ottenendo il massimo dei voti; successivamente si è perfezionato con Guido Margaria. Dedicatosi alla musica antica e barocca, che esegue su strumenti storici, ha studiato con Paul Beier presso la *sezione di Musica Antica* della Civica Scuola di Musica di Milano ed ha partecipato a corsi e *mastredass* tenuti da Opkinson Smith, Rolf Lislewand e Ugo Nastrucci. Attivo concertista sia come solista che in *ensemble*, si esibisce regolarmente in occasione di manifestazioni e rassegne musicali in Italia e all'estero. Ha suonato in diretta nelle emittenti radiofoniche Radio Rai Tre, RSI e Radio 24. Ha realizzato numerose registrazioni discografiche edite da Opus 111, Stradivarius, Tactus, Elegia Classics, Da Vinci Classics, Elegia Classics. Si è laureato in *Musicologia* presso l'Università degli Studi di Milano, ottenendo pieni voti assoluti e lode. Ha pubblicato numerosi saggi di argomento musicologico. In ambito musicoterapico, ha ottenuto, con il massimo dei voti, il titolo di *Tecnico del modello Benenzon*, presso il Centro Musicoterapia Benenzon Italia di Torino. Dal 2017 al 2022, per il Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino è stato *professore a contratto* nei corsi di *Intavolature di liuto e loro trascrizione e accompagnamento estemporaneo*; di *liuto* nei corsi di musica antica, *Hip Summer School* di Stella (SV). Insegna *liuto* presso l'Accademia di Guitare Actuelle di Torino; *chitarra e musica d'insieme* presso la Scuola Secondaria di Primo Grado *Gisella Floreanini* di Domodossola (VB).

Massimo Lombardi studied with Mario Dell'Ara and graduated in Classical Guitar from the Novara Conservatory, earning top marks. He subsequently specialized with Guido Margaria. Dedicated to early and baroque music, which he performs on historical instruments, he studied with Paul Beier at the Early Music section of the Civica Scuola di Musica in Milan and has participated in courses and masterclasses taught by Opkinson Smith, Rolf Lislewand, and Ugo Nastrucci. An active concert performer both as a soloist and in ensembles, he regularly performs at music festivals and festivals in Italy and abroad. He has performed live on Radio Rai Tre, RSI, and Radio 24. He has made numerous recordings published by Opus 111, Stradivarius, Tactus, Elegia Classics, Da Vinci Classics, and Elegia Classics. He graduated in Musicology from the University of Milan, earning top marks and honors. He has published numerous essays on musicology. In the field of music therapy, he obtained, with honors, the title of Benenzon Model Technician from the Benenzon Italia Music Therapy Center in Turin. From 2017 to 2022, he was an adjunct professor at the Giuseppe Verdi Conservatory in Turin in the courses on lute tablature, transcription, and extemporaneous accompaniment; and in the lute courses on early music at the Hip Summer School in Stella (Savona). He teaches lute at the Accademia di Guitare Actuelle in Turin; guitar and ensemble music at the Gisella Floreanini Middle School in Domodossola (VB).

SINFONIA PER CHITARRA

Composta da Pietro Parrini e dedicata al Sig. Gaetano Buonafalce

(Milano, 1814)

*Revisione critica e diteggiatura
di Massimo Lombardi*

Pietro PARRINI
(secc. XVIII-XIX)

I. Largo

The sheet music for 'Sinfonia per Chitarra' by Pietro Parrini, Movement I, Largo, is presented in six staves. The first staff begins with a dynamic ff. The second staff begins with a dynamic pp. The third staff begins with a dynamic ff. The fourth staff begins with a dynamic pp. The fifth staff begins with a dynamic sf. The sixth staff begins with a dynamic p. The music includes various guitar techniques such as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), slurs, and grace notes. The tempo is Largo.

21 2 4 0 3 2 3 2 3 0 3 2 0 2 1 3 1 2 1 0 3 2 3 1 4 3 0

p *p*

25 2 1 4 2 1 4 2 3 1 2 4 1 4 3 4 1 4 1 2

p [i m i m p i p i] [p p]

29 4. 1 4. 1 0 2 4. 1 4. 1 0 2 4. 1 4. 1 0 2

sf *sf* [p i p i] *p* [p p]

33 4. 1 4. 1 0 2 2 1 1 3 1 1 3

sf *sf* [p p] *sf*

37 1 3 1 1 2 1 3 0 2 2 1 3 1 1 3

sf *sf*

41 2 1 0 3 1 1 0 3 1

sf *p*

45 1 2 4 1 2 3 4 1 3 0 2 3 1 2 4 0 2 1 0 1 2 4 (1) 0 2 1 0 4 2 4 2 2 4

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

49 4 3 2 0 4 2 4 0 1 2 4 2 0 2 1 0 1 4 2 4 2 2 4

1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0

