

Carlo Palanca e la costruzione di strumenti a fiato a Torino nel Settecento

Parlare della costruzione di strumenti a fiato nell'Italia del Settecento è assai insolito e i motivi sono evidenti: la rinomata liuteria italiana dell'epoca e la supremazia della musica per archi hanno inevitabilmente messo in penombra la storia degli strumenti a fiato. E se la qualità, per la costruzione degli strumenti ad arco, è stata sempre attribuita all'Italia, quella per gli strumenti a fiato è stata sempre ricercata in Francia, Inghilterra e Germania, con i loro eccellenti rappresentanti, quali gli Hotteterre, Stanesby e Denner, per il periodo tardo barocco, e i Delusse, Milhouse e Grenser, per il periodo classico.

Tuttavia, se questa negligenza è da una parte comprensibile, il fatto che ancora si conosca pochissimo sulla vita degli strumenti a fiato in Italia nel Settecento è ingiustificabile. Come sottovalutare, per esempio, il notevole novero di musica strumentale con fiati concertati scritta da un compositore dell'eminenza di Antonio Vivaldi? E la reputazione internazionale di strumentisti come Giuseppe Sammartini e Alessandro Besozzi?

Parallelamente a questo ruolo degli strumenti a fiato nella realtà musicale italiana, anche la costruzione stessa ha visto una discreta attività; i suoi esponenti sono: Johannes Maria Anciuti a Milano (... 1709-1740...), M. Castel (prima metà del '700), Beltrami a Milano (c. 1750), Carlo Palanca a Torino (c. 1700-1783), I. Biglioni a Roma (seconda metà del '700), Joannes Panormo a Napoli (idem), Bertani a Modena (idem), Grassi a Milano (idem), Prover a Torino (idem), G. Bimboni a Firenze (idem), Deiardin a Torino (prima metà del '700), Fornari a Venezia (...1791-1832...), Ermenegildo Magazari a Bologna (fine '700-inizio '800), Ignazio Miraz a Udine (idem) e Ricchi a Roma (idem)¹.

Tra tutti questi, Carlo Palanca sembra avere una collocazione storica assai interessante che cercheremo di individuare nel corso del nostro studio.

Le ragioni di tale interesse sono varie. Innanzitutto Palanca oltre che costruttore era musicista. In secondo luogo, il suo nome compare diverse volte a fianco del celebre virtuoso di oboe Alessandro Besozzi, sopra citato. Infine, Palanca è il costruttore italiano di cui rimane attualmente il più grande numero e la più grande varietà di strumenti a fiato (vedine l'inventario più oltre).

Carlo Palanca fu assunto come suonatore di «bassa d'hautbois» nella Cappella reale di Torino il 7 marzo 1719². Il suo stipendio iniziale di lire 300 derivava dalle 1000 che la cappella spendeva per il deceduto Giovanni Battista Besosso (forse zio di Alessandro)³. Il 13 maggio 1770 si registra la fine della sua attività di strumentista: «[...] Essendo noi informati che il suonatore di basso d'autbois [sic] della nostra Cappella e Camera Carlo Palanca non sia più al caso di prestar in tal qualità la sua servitù, ci siamo disposti di accordargli la sua giubilazione, colla continuazione dello stipendio, che gode di lire 700 annue [...]»⁴.

Il suo testamento⁵, dettato il 19 gennaio 1783, riporta alcuni dettagli sulla famiglia: figlio di Lorenzo del luogo di Palanca in Val Sesia, si sposò due volte; dal primo matrimonio con Teresa Tesio ebbe tre

figlie: Anna Caterina, Barbara e Franca; dopo la morte della prima moglie si risposò con Clara Filippa. Il testamento riferisce anche che «[...] Il sig. Carlo Palanca che quantunque letterato, attesa però la mano tremola e la mancanza di vista, si è sottosegnato dopo la reiterata lettura ad alta voce [...]». In apertura il testamento reca la data di morte di Carlo Palanca: il 23 dicembre 1783. Il documento, che attesta un certo stato di benessere, non fa nessun riferimento purtroppo alle attività di musicista e costruttore.

Non è stato ancora possibile definire la data di nascita che tuttavia può essere collocata intorno all'anno 1700, considerati l'anno di inizio dell'attività e l'anno di morte.

È fuori dubbio che lo strumento che Palanca suonava presso la Cappella reale fosse il fagotto, strumento spesso considerato come il basso della famiglia dell'oboe durante tutto il Settecento. A volte troviamo addirittura il suo nome tra i suonatori di oboe della cappella senza ulteriori specificazioni; non è però difficile notare che in questi casi manca un elenco di fagottisti e che la numerosa sezione di sette oboisti include, oltre a Palanca, Paolo Gerolamo Besozzi, noto fagottista fratello di Alessandro, e quindi dedurre che i fagottisti venivano menzionati tra gli oboisti⁶.

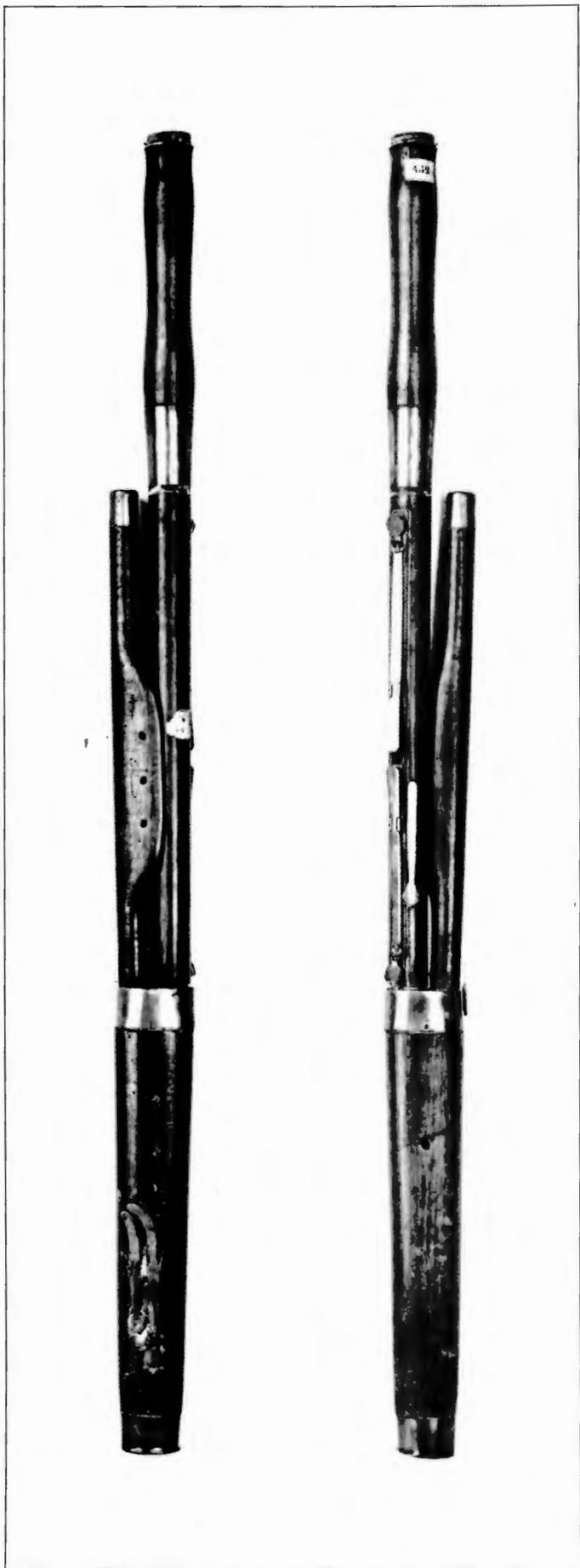
Molte sono le note d'archivio che fanno il nome di Carlo Palanca come suonatore in diversi periodi della sua carriera dal 1719 al 1770⁷; due sole invece fanno riferimento alla sua attività di costruttore: nel 1748 vengono date «[...] al sig. Carlo Palanca per il prezzo di 4 flauti a L. 4 cadauno, tre flautoletti e due piffari per il ballo provenzale, L. 33»; e ancora nel 1755 gli vengono commissionati «due falautini per il servizio dell'orchestra»⁸.

Il nome di Alessandro Besozzi, dicevamo, compare a fianco di quello di Palanca in diverse occasioni. Besozzi era il pagatissimo primo oboe della Cappella reale dal 1731 al 1775⁹ (il suo stipendio iniziale era di lire 1200 annue più 200 per pagarsi l'affitto)¹⁰. Il primo novembre 1754 un certo Palanca suona al Concert spirituel di Parigi un concerto per oboe di Besozzi¹¹. In questo caso si potrebbe trattare di Giacomo Palanca, anch'egli impegnato presso la corte del re di Sardegna a Torino, ma come oboista, dal 1751 al 1754¹², di cui non è stato possibile accertare la relazione di parentela con Carlo.

Inoltre, si conosce un'interessante lettera scritta da Lisbona da Pinto Da Silva a Piaggio a Genova nel 1773¹³:

[...] Da Torino si desiderano due oboe di Palanca, ed approvati dal sig. Besozzi, e basta che tenga ogn'uno due pezzi; ciò è il primo pezzo che sia il tono naturale, e l'altro pezzo più basso, e ciascuno che venga con mezza duzzina d'angie, e tutto sia fatto coll'intelligenza del s.r Besozzi, e con quella prestezza che si puole.

Gli strumenti erano ordinati per conto dell'oboista Francesco Saverio Buontempo, dapprima insegnante di oboe al Conservatorio di S. Onofrio a Capuana in Napoli dal 1752 al '60, in seguito a servizio dell'orchestra della corte di Lisbona dal 1765, morto nel 1795. È curioso notare che un professionista richiedesse al costruttore di



Fagotto. Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali, n. 772 (fronte e retro).

fornirgli le ancie, mettendo quindi in questione se i suonatori di oboe fossero capaci a quell'epoca di costruirsele da soli.

Se questa lettera sembra dare a Palanca una reputazione internazionale conseguente alla qualità del suo lavoro, un'altra lettera dello stesso mittente allo stesso destinatario, del luglio 1776, non più in 'fine italiano' ma in un portoghese un po' ruvido, tradisce quest'ipotesi:

Naó posso dispensarme de dizer a VM. que o seu amigo de Turim ag.m VM. fez a encomenda cuidou tam pouco nella, que remeteu hum oboe composto de cinco pedassos, tres velhos e dous somente novos e que o dito meu compadre ficou sorprendido quando tal vio, e eu tambem persuadindo-me, que o seu amigo julga, que a corte de Lisboa, he come a de Marrocos onde naó há conhecimento de Istromentos.

(Non posso esentarmi dal dirvi che il vostro amico di Torino, al quale avevo fatto un'ordinazione sotto vostra raccomandazione, non ha sembrato prestare molta cura a ciò e ha spedito un oboe composto di cinque pezzi, tre vecchi e soltanto due nuovi, e che il mio collega si è tanto stupito quando lo ha visto, e io mi sono convinto che il vostro amico creda che la corte di Lisbona sia come quella del Marocco, dove nessuno capisce niente di strumenti).

Se ci si inoltra a analizzare la qualità della lavorazione di Carlo Palanca, la lettera sopra citata non è l'unico elemento che mette il costruttore torinese in cattiva luce. Non è difficile infatti osservare la scadente qualità dei materiali utilizzati, l'approssimazione nella tornitura e la diversità poco convincente tra i suoi strumenti (non solo in dimensioni, ovvero altezza d'intonazione). Per ciò che riguarda le caratteristiche acustiche non ci soffermeremo a giudicare in quanto è argomento troppo soggettivo per questo studio.

Dette differenze tra gli strumenti di Palanca non possono essere considerate come dovute a periodi diversi della sua produzione, poiché tutti gli strumenti hanno caratteristiche di contemporaneità: i flauti traversi in quattro pezzi a una chiave con un foro d'imboccatura di un diametro medio di mm 8, assai tonda (riferimento ai soli flauti in condizioni apparentemente autentiche); gli oboi in tre pezzi con due chiavi reali, di cui quella del do a forma di farfalla, doppi fori per sol diesis e fa diesis, 'cipolla' sul pezzo superiore, anello singolo sulla campana al di sopra dei fori di risonanza, con un diametro minimo medio della cameratura di mm 4.9; i fagotti a quattro chiavi montate su supporti di metallo, con tornitura semplificata (differente, per intenderci, da quella 'minuta' di costruttori tardo-barocchi, come ad esempio J.C. Denner).

Carlo Palanca non datava i suoi strumenti; il marchio è composto di soli nome e cognome in stampatello, a volte accompagnato da qualche puntino che sta probabilmente a numerare il pezzo di ricambio per le diverse intonazioni. Le uniche date che abbiamo relative alla sua produzione sono quindi quelle delle commissioni della Cappella reale del 1748 e 1755 e di Pinto Da Silva del 1773. Viene spontaneo, per questo, di attribuire il suo stile al periodo classico, il che sarebbe confermato da alcuni elementi caratteristici della sua fattura (per esempio: il diametro minimo medio degli oboi dal 1760 al 1820 circa è di mm 4.8, mentre quello del periodo tardo barocco, 1700-50, è intorno ai mm 6.0). Nonostante ciò, altri elementi tendono a spostare la sua collocazione a costruttore tardo barocco: il fatto che di lui ci rimangano diversi flauti dolci e nessun clarinetto; la misura media molto ridotta dei fori d'imboccatura dei flauti traversi; il fatto che sia stato attivo come musicista già dal 1719, in pieno periodo tardo barocco; tra l'altro, il fatto che alla data della stesura del testamento si dica che avesse la mano tremola e gli mancasse la vista suggerisce che la sua attività dovette concludersi già diversi anni prima (e potrebbe anche spiegare perché Palanca fosse costretto nel 1773 a vendere a Pinto Da Silva un oboe composto di pezzi vecchi). Detti contrasti ci inducono a definire Palanca costruttore 'transizionale', tra il periodo barocco e quello classico (come anche si potrebbero definire le composizioni di Alessandro Besozzi), senza neppure voler escludere che sia stato il pioniere di certi innovamenti, soprattutto per quanto riguarda la storia dell'oboe.

Infatti è possibile immaginare un certo isolamento dell'attività di Palanca dalle influenze straniere, mentre è supponibile una sua influenza su costruttori esteri, dato che il suo concittadino contemporaneo Alessandro Besozzi richiamava allievi da tutta Europa, i quali avrebbero poi potuto diffondere la scuola al loro ritorno, come i grandi Johann Christian Fischer e Georg Druschetzky¹⁴. Da dove abbia tratto origine lo stile di costruzione di Palanca è azzardato ipotizzare. Viene naturale di pensare alla Francia, anche per il fatto che molti dei primi oboisti impegnati a Torino erano di origine francese: all'ingresso di Palanca alla Cappella reale, nel 1719, i suoi colleghi erano Daniel Perrin, già attivo come oboista del reggimento delle guardie di Sua Altezza Reale dal 1682, Gio. Francesco Mattis, Vincenzo Ricardi, Filiberto Morand, Carlo Antonio Ferreri detto «Desjardin», Gio. Tile Schrader¹⁵. È anche suggestivo sapere che Jacques Hotteterre «le Romain», importante membro della famiglia francese di musicisti e costruttori di strumenti a fiato, visitò Torino verso gli anni 1730-35¹⁶. Inoltre, già dal 1660, si registrano comparse di oboisti francesi a Torino¹⁷. Tuttavia è più facile trovare affinità tra i suoi strumenti e quelli di scuola anglo-sassone.

Carlo Palanca si può considerare senz'altro il più importante costruttore torinese di strumenti a fiato del Settecento; è possibile comunque trovare qualche traccia di altri costruttori minori suoi concittadini e contemporanei.

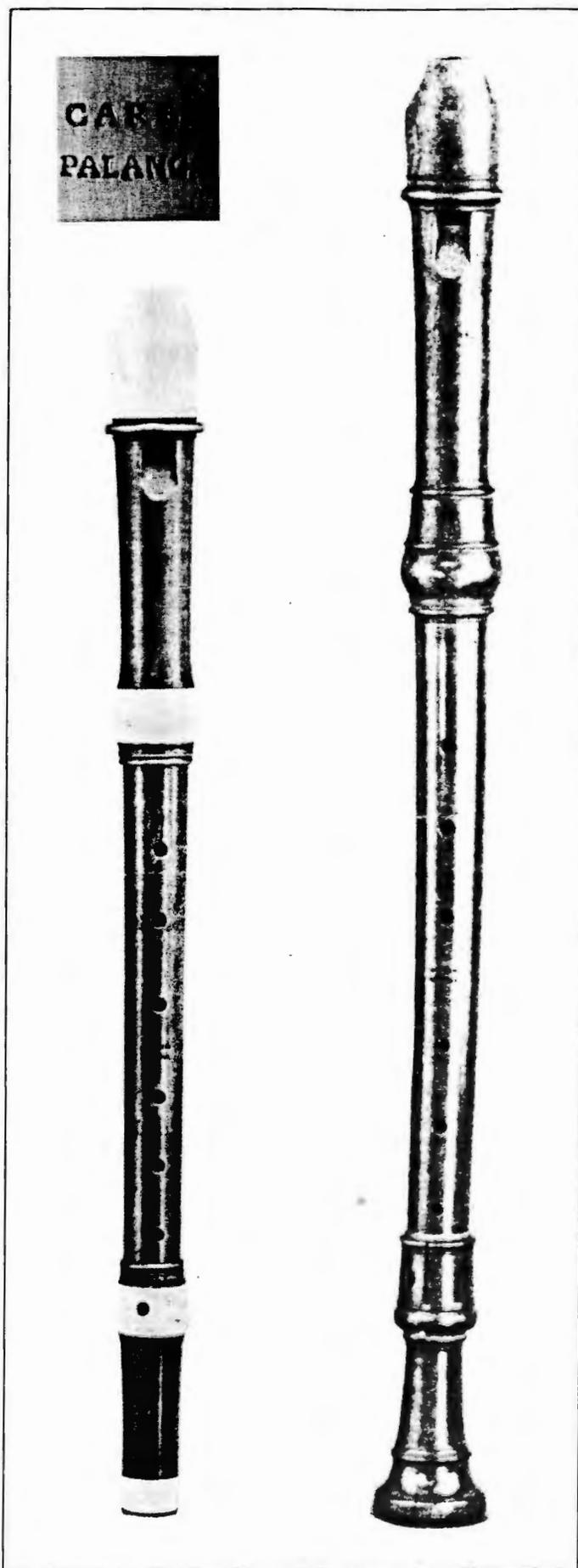
Il Museo nazionale degli strumenti musicali di Roma possiede un flauto traverso firmato «Prover a Turin», unico strumento attualmente conosciuto a portare questo marchio¹⁸. Di Prover musicisti a Torino in quell'epoca se ne conoscono tre: Ignazio, violinista presso la Cappella reale e allo stesso tempo oboista presso il Teatro Regio dal 1740 al 1775¹⁹; Andrea, oboista presso la Cappella reale nel 1755-56²⁰; Filippo (1727-1774), forse figlio di Ignazio, attivo a Torino sia come oboista sia come flautista dal 1745 al 1756²¹, per poi stabilirsi a Parigi come oboista dapprima a servizio del re, in seguito presso il principe di Conty fino alla morte, del quale Benjamin De Laborde riporta una dettagliata e elogiosa biografia²². Sia di Ignazio sia di Filippo Prover sono conservati un set di sei sonate ciascuno per oboe o flauto o violino e basso continuo, entrambe alla Biblioteca nazionale di Parigi²³. Quelle di Ignazio denunciano qualche influenza dello stile tardo barocco francese, mentre quelle di Filippo appaiono decisamente posteriori (databili secondo il catalogo intorno al 1767).

La presenza in un'appendice dell'inventario della biblioteca reale a Versailles, datato 1780, di «un oboe in bosso con anelli in avorio, chiavi in argento e due ancie» e «due flauti traversi in cinque pezzi, in legno scuro delle Indie, con due chiavi e anelli in argento²⁵ di un certo Provet (sic), fa pensare allo stesso autore del flauto del museo di Roma; in tal caso il costruttore della famiglia Prover sarebbe probabilmente Filippo, sia flautista sia oboista, attivo per diversi anni tra il 1756 e il 1770 presso l'orchestra di quella corte.

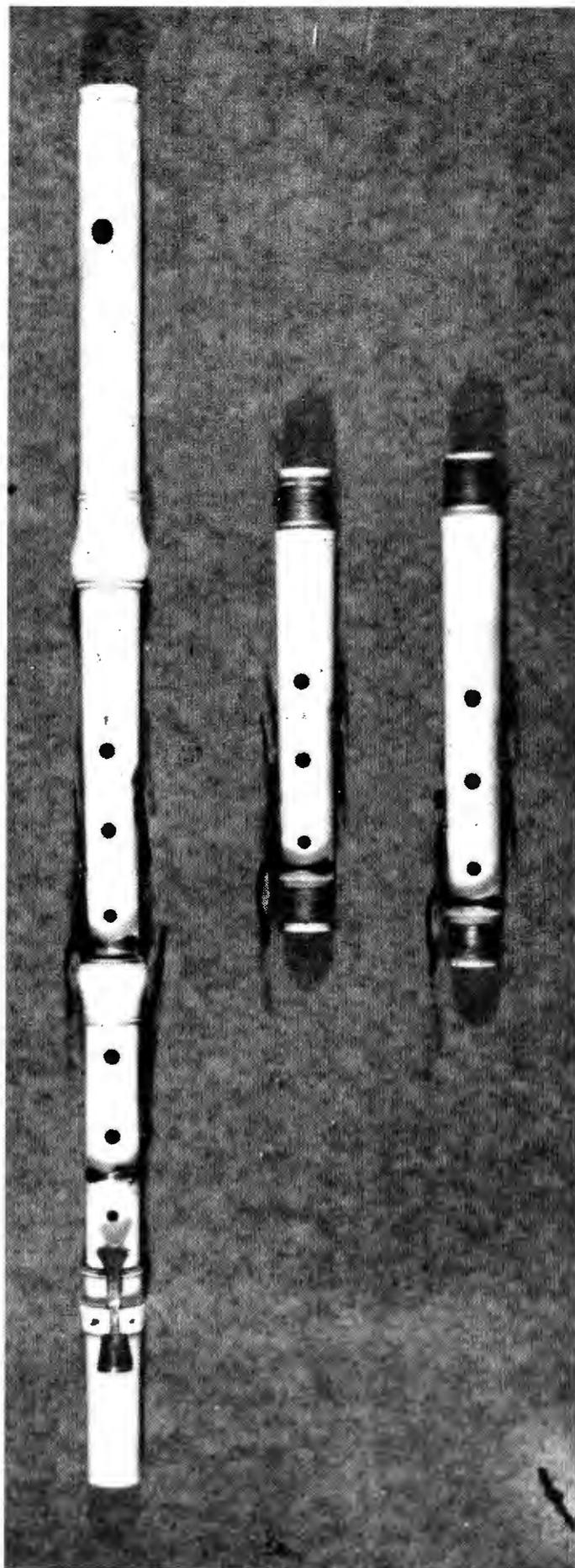
Altro marchio torinese del periodo è quello di Desjardin, che compare su una coppia di flauti d'amore a una chiave, nella collezione privata di Sergio Balestracci, Torino²⁴. Ricordiamo che l'oboista torinese Carlo Antonio Ferreri, membro della Cappella reale dal 1719 al 1742, veniva soprannominato Desjardin²⁵; questo può fare pensare a una sua paternità di tali strumenti.

Non deve stupire troppo che siano stati degli oboisti o fagottisti a costruire tanti flauti in quell'epoca, poiché il flauto era lo strumento per eccellenza dei dilettanti e perciò vendeva molto meglio degli altri fiati inclusi nelle orchestre; proprio per tale motivo è anche comprensibile che si siano conservati tanti flauti fino a oggi e relativamente molti meno oboi, in quanto i primi erano spesso realizzati in materiali pregiati come l'avorio e l'argento, per coloro che si potevano permettere di sfoggiare tanto lusso.

È difficile trovare tracce di una scuola di costruzione di strumenti a fiato avviata da Palanca. Una seconda generazione di costruttori torinesi si farà notare solo alcuni decenni dopo la sua morte, specializzata tra l'altro soprattutto in clarinetti (curioso è il gran



Flauti diritti alto e tenore. D.C. Miller Collection, Library of the Congress, Washington, DM 1359 e 1321.



Flauto traverso, Den Haag. Geemente Museum Ea. 10-1949.

numero di clarinetti d'amore torinesi rimasti) come i Castlas, Cortellini, Lanca e Vinatieri²⁶.

Per concludere alleghiamo l'elenco degli strumenti di Carlo Palanca finora rinvenuti in collezioni pubbliche e private. È stato difficile purtroppo avere dati e misure di ogni strumento; l'elenco perciò include tutto il materiale ottenuto eccettuate le misure interne.

Elenco degli strumenti costruiti da Carlo Palanca attualmente noti

Abbreviazioni: a.a. = anello(i) in avorio; a.c. = anello(i) in corno; c = chiave(i); lungh. = lunghezza in millimetri; pdr = pezzo(i) di ricambio.

Flauti dritti

1. Washington, D.C. Miller collection, Library of the congress, DM 1359: alto; testa firmata CASTEL; lungh. 504; bosso, a.a.
2. Idem, DM 1321: tenore; lungh. 610; bosso.
3. Bologna. Esposizione di strumenti popolari, gennaio 1984; in proprietà di un pastore sardo (segnalato da Paolo Pollastri).

Flauti traversi

1. Bologna, Museo civico, n. 2811: 1 c, legno tinto, 6 a.a.
2. Washington, D.C. Miller collection, DM 0851: 1 c; 5 pdr; lungh. 612/608/596/589/572; bosso.
3. Copenhagen, Music historish museum, n. 39.
4. Ann Arbor, Stearns, University of Michigan, n. 558.
5. Hälsingborg, Fryklund collection, n. 110.
6. Idem, n. 111.
7. Den Haag, Geemente museum, Ea.10-1949: 1 c+5 aggiunte; 3 pdr; lungh. 595 col pdr n. 1; avorio.
8. Idem, Ea.80-1950: 1 c; lungh. 605; bosso.
9. Stockholm, Mušikhistoriska museum, n. 495.
10. Paris, catalogo vendita Savoye, p. 137.
11. Haslemere, Dolmetsch collection: incompleto.
12. Mantova, collezione del prof. G. Fermi: 1 c; lungh. 610; ebano, 6 a.a. (testa crepata) (per Paolo Grazzi).
13. Tokyo, Musashino Academy: 1 c; bosso tinto, a.a.
14. Torino, Museo civico, palazzo Madama, n. 3691: 1 c; lungh. 610; legno scuro, 5 a.a.
15. Frankfurt am Main, collezione Peter Spohr: 1 c; 3 pdr; lungh. 616/607/599; legno scuro; 5 a.a.

Oboi

1. Bologna, Museo civico, n. 1800: 2 c; 2 pdr; lungh. 561/554; bosso, 1 a.c.
2. Idem, n. 1801: 2 c; lungh. 564; bosso, 1 a.c.
3. Idem: 2 c; bosso; 3 a.c. (forma bizzarra).
4. Modena, Museo civico, n. SM 36-1981; 2 c; lungh. 555; bosso tinto a leopardo, 3 a.c.
5. Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali: 2 c; lungh. 556; bosso, a.c.
6. Bruxelles, Musée instrumental, n. 422: 2 c; lungh. 484; bosso (piedino al posto della campana con scritta «Viani Padrone»).
7. Paris, Musée du Conservatoire, E.980.2.144: 2 c; lungh. 574; bosso, 4 a.a. e 1 a.c.
8. Idem, E.980.2.145: 2 c; lungh. 551; bosso (solo pezzo centrale firmato).
9. Tokyo, Musashino Academy: 2 c; bosso, a.a.
10. Idem: 2 c; bosso, a.a.
11. Leipzig, Musik Instrumenten Museum, n.1313 (ex Kraus 454).
12. Toulouse, Conservatoire (per Jean Louis Pradal).
13. Berlin (ovest), Stadt Musikinstrumenten Museum: 3 c (per Piet Dhont).

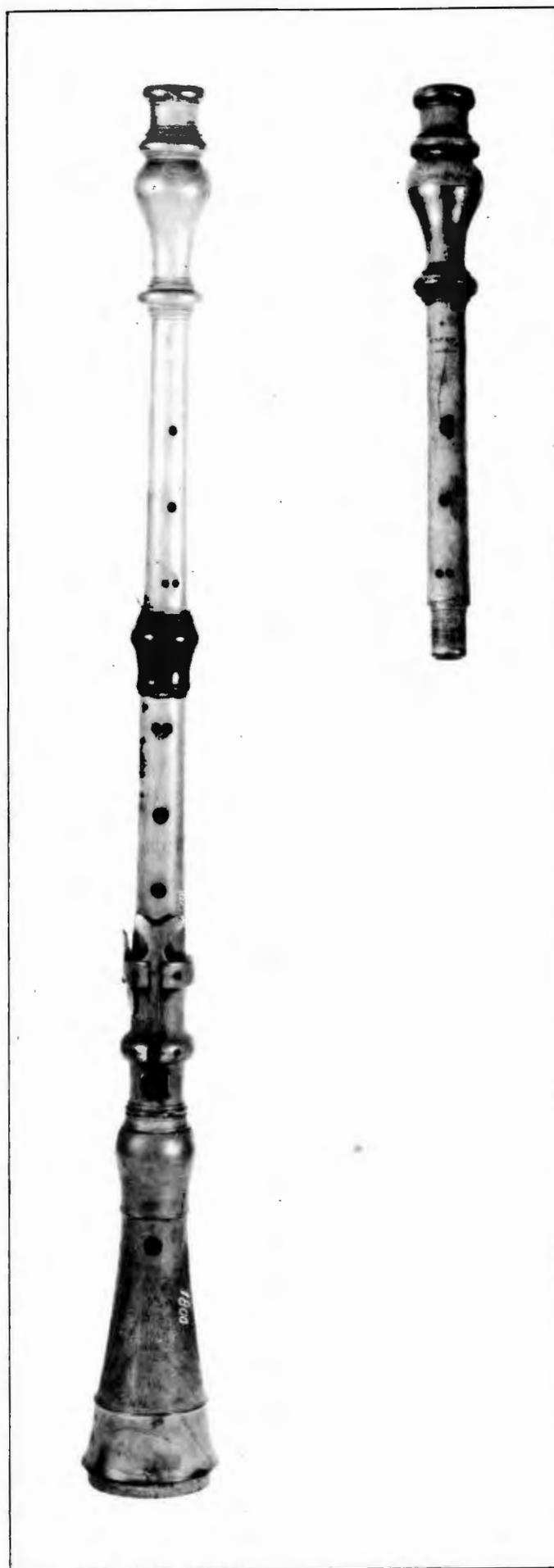
Fagotti

1. Roma, Museo nazionale degli strumenti musicali, n. 772: 4 c + 1 aggiunta in ottone; lungh. 1247
2. Idem, n. 1994: 4 c + 1 aggiunta in ottone; fa a farfalla; lungh. 1249

Desidero ringraziare per la gentile collaborazione alla mia ricerca Luisa Cervelli, Olivier Cottet, Alberto e Paolo Grazzi, Bruce Haynes, Jeremy Montagu, Paolo Pollastri e Thimo Wind.

NOTE

- 1 LINDSAY G. LANGWILL: *An index of musical wind-instruments makers*, 5th edition, Edinburgh 1977. Non sappiamo con quale fondamento si scriva in questo testo che Palanca visse a Milano e in Jugoslavia, informazione che non possiamo quindi tenere in conto.
- 2 Archivio di Stato di Torino (in seguito AST): *Patenti e biglietti 1717-20*, lib. 1, p. 96.
- 3 THIEMO WIND: *Alessandro Besozzi, een terreinverkennd onderzoek*, diss., Università di Utrecht, 1982, p. 5.
- 4 AST: *Patenti e biglietti 1769-70*, lib. 43, p. 97.
- 5 AST: *Insinuazione di Torino anno 1784*, lib. 1, vol. 4, c. 1619.
- 6 MARIE THERESE BOUQUET: *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Accademia delle scienze di Torino, Picard, Paris 1969; a p. 160 troviamo tra i 36 musicisti impiegati dalla Cappella reale nell'anno 1725: Danielo Perrino e Gio. Francesco Mattis = oboè soprano
Vincenzo Ricadi, Filiberto Morando e Carl'Antonio Ferreri = oboè tenore
Gio. Tile Schrader e Carlo Palanca = oboè basso;
a p. 161, tra i 48 impiegati nell'anno 1742, «Autbois» (sic): Alessandro Besozzi, Gerolamo Besozzi, Carl'Antonio Ferreri, Carlo Palanca, Francesco Ascanio, Gio. Battista Rossi, Giuseppe Antonio Morano.
- 7 Vedi note 3, 5 e 8.
- 8 M.T. BOUQUET: *Il Teatro di corte dalle origini al 1788*, Torino 1976, p. 170 e 281. La Bouquet sostiene che Palanca fu incaricato di acquistare e non di costruire questi strumenti; sembra evidente che la Bouquet non sapeva, al momento di scrivere il suo prezioso libro, che Palanca era costruttore.
- 9 T. WIND: *op. cit.*, p. 21-34.
- 10 M.T. BOUQUET: *Musique et musiciens ...*, cit., p. 26
- 11 CONSTANT PIERRE: *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790*, Société française de musicologie, Heugel, Paris 1975, p. 116 e 268 (n. 526).
- 12 AST: *Patenti e biglietti 1750-52*, lib. 24, p. 22: documento di assunzione di Giacomo Palanca, del 16 febbraio 1751. Inoltre, M.T. BOUQUET: *Musique et musiciens ...*, cit., p. 215.
- 13 MARITA McCLYMONDS: *Niccolò Jommelli. The last years 1769-1774*, diss., University of California, Berkeley, UMI Research Press 1980, p. 42 e 365.
- 14 T. WIND: *op. cit.*, p. 28; *Georg Druschetzky in Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1973, Band 15, Supplement, p. 1854.
- 15 M.T. BOUQUET: *Musique et musiciens ...*, cit., p. 160.
- 16 *Ibidem*, p. 27.
- 17 *Ibidem*, p. 25 e 84.
- 18 Museo nazionale degli strumenti musicali, Roma, n. 2292.
- 19 M.T. BOUQUET: *Musique et musiciens ...*, cit., p. 215; *Il Teatro di corte ...*, cit., p. 168-9, 172, 175, 177, 268.
- 20 M.T. BOUQUET: *Il Teatro di corte...*, cit., p. 172.
- 21 M.T. BOUQUET: *Musique et musiciens...*, cit., p. 26 e 215.
- 22 BENJAMIN DE LABORDE: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, tomo 3, cap. IX, p. 527.
- 23 Le sonate di Ignazio Prover nella Biblioteca nazionale di Parigi (*Sei sonate per violino oboe o flauto con accompagnamento di basso fagotto o cembalo [...] op.2. A Paris chez Venier*) sono considerate incomplete nel catalogo della biblioteca che sostiene sia rimasta la sola parte del cembalo; tuttavia sembra evidente che la partitura conservata, composta di una parte in chiave di violino e una in chiave di basso non numerata, serva all'uso di due strumenti e non del solo clavicembalo. Le sonate di Filippo sono conservate anche in Kobenhavn, Det kongelige Bibliothek, e portano il numero di opera 1.
- 24 S. MARCUSE: *The instruments of the king's library at Versailles*, in «Galpin Society Journal», XIV (1961), p. 35.
- 25 L.G. LANGWILL: *op. cit.*, p. 276.
- 26 M.T. BOUQUET: *Musique et musiciens...*, cit., p. 26.
- 27 L.G. LANGWILL: *op. cit.*



Oboe. Bologna, Museo Civico n. 1800.