

HKB

Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts



Conservatorio
di Milano

Con il patrocinio di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI
CULTURALI E AMBIENTALI

Venerdì 24 settembre 2021

CONVEGNO INTERNAZIONALE
DI STUDI

Francesco Pollini

E IL MONDO MUSICALE
MILANESE DI PRIMO
OTTOCENTO

Comitato scientifico:

Claudio Bacciagaluppi

HKB

Gabriele Manca

Conservatorio di Milano

Leonardo Miucci

HKB

Claudio Toscani

Università degli Studi di Milano





2

H K B
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts


Conservatorio
di Milano

Con il patrocinio di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI
CULTURALI E AMBIENTALI

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

Francesco Pollini E IL MONDO MUSICALE MILANESE DI PRIMO OTTOCENTO

CONVEGNO

Sala Conferenze della Biblioteca

ore 9:45.

Indirizzi di saluto

Cristina Frosini, Direttore del Conservatorio di Milano

Claudio Toscani, Università degli Studi di Milano

Claudio Bacciagaluppi, Hochschule der Künste Bern

ore 10:00

Sessione 1

Francesco Pollini e il pianoforte

Modera **Claudio Toscani**

Leonardo Miucci

Il metodo per pianoforte di Francesco Pollini

Guido Salvetti

Il pianismo "trascendentale" di Adolfo Fumagalli

ore 11:00. Coffee Break

Elena Previdi

*Pianoforti viennesi a Milano al tempo di Francesco Pollini:
un viaggio di sola andata*

Angela Buompastore

Francesco Pollini e il mondo aristocratico dell'epoca

ore 14:30

Sessione 2

Pollini: Biografia e contesto

Modera **Gabriele Manca**

Claudio Toscani

*Intorno al Metodo pel clavicembalo: uno sguardo sulla trattatistica coeva
per strumenti da tasto*

Licia Sirch

Francesco Pollini e l'incoronazione di Napoleone a Milano (26 maggio 1805)

Bianca Maria Antolini

*Le edizioni di Pollini nel contesto dell'editoria musicale milanese
del primo Ottocento*



ABSTRACT e BIOGRAFIE RELATORI (in ordine alfabetico)

Bianca Maria Antolini

Le edizioni di Pollini nel contesto dell'editoria musicale milanese del primo Ottocento

La relazione propone alcune osservazioni sul contesto editoriale in cui videro la luce le composizioni di Francesco Pollini: tratterà quindi dei diversi editori musicali che le pubblicarono, l'inclusione in serie e collane di diverso genere, i rapporti fra edizioni italiane e straniere.

Bianca Maria Antolini è stata professore di Storia della musica al Conservatorio di Musica di Perugia fino al 2020. Dirige dal 1996 il periodico annuale *Fonti musicali italiane*. Dal 2001 al 2006 è stata presidente della Società Italiana di Musicologia; dal 2013 è direttore editoriale della Società Editrice di Musicologia (SEdM). Ha svolto un'intensa e continua attività di ricerca: una parte consistente di essa ha riguardato la storia dell'editoria musicale italiana ed europea.

Angela Buompastore

Francesco Pollini e il mondo aristocratico dell'epoca

Nel febbraio 1812 Peter Lichtenthal nell'«Allgemeine Musikalische Zeitung», annunciando l'imminente pubblicazione del *Metodo pel clavicembalo* di Pollini, si soffermava sulle accademie musicali che si tenevano nella sua casa. Erano gli anni in cui l'aristocrazia, di cui spesso facevano parte anche musicisti dilettanti, apriva le porte delle proprie residenze a incontri musicali: pensiamo alle riunioni nelle case Balzaretti, Caimi, Moller, alle quali Lichtenthal spesso partecipava facendo eseguire sue composizioni e di cui forniva notizie (non sempre lusinghiere, è da dirsi, dal momento che gli esiti artistici di questi incontri a volte erano piuttosto incerti). Oppure a quelle più avanti nel tempo e più prestigiose in casa del conte Cesare di Castelbarco, nel famoso e molto ben frequentato salotto di Paolo Branca e delle sue talentuose figlie, presso Gustavo Adolfo Nosedà oppure negli eventi musical-letterari organizzati dalla contessa Guglielmina Durini Litta Biumi Resta. Oltre a ciò, val la pena considerare pure i più semplici e meno formali incontri musicali, raramente documentati ma che si possono dedurre dalle corrispondenze, che non avevano come scopo finale l'esibizione ma davano risposta al desiderio e al piacere di fare musica insieme. A questo fervore musicale non era naturalmente estraneo Pollini che, oltre ad essere musicista affermato, era detentore di un titolo nobiliare, quello di barone, concesso a suo padre da Maria Teresa d'Austria. La lunga lista delle sue aristocratiche allieve si ritrova nell'elenco dei dedicatari delle sue composizioni e da questi nomi ha preso spunto la ricerca alla base della relazione che viene presentata. Un po' come accade oggi con i social network all'interno dei quali ognuno di noi accoglie i propri amici ma talvolta anche gli amici degli amici creando una rete di conoscenze e reciproci scambi, così in quegli anni di fine Settecento-inizio Ottocento la frequentazione delle sue nobili allieve portò certamente Pollini, uomo definito affascinante, dal comportamento raffinato, che conosceva diverse lingue ed eccelleva nelle belle arti e in particolar modo nel disegno, a intessere relazioni sempre più strette col bel mondo milanese dell'epoca. Ma non è tutto, legami con la nobiltà gli derivarono anche dalla seconda attività economica che portava avanti, ossia quella legata al commercio del famoso decotto, denominato "acque di Pollini", a cui diversi nobili ricorsero per i propri malanni.

Il contributo verterà quindi sul rapporto che Pollini ebbe con questi significativi personaggi, significativi per il sostanziale impulso che diedero alla vita musicale che si svolgeva al di fuori dei teatri e dunque alla musica strumentale e da camera coltivata sia da musicisti e compositori di professione sia da dilettanti.



CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

Francesco Pollini E IL MONDO MUSICALE MILANESE DI PRIMO OTTOCENTO

Angela Buompastore, diplomata in pianoforte e clavicembalo, ha conseguito la laurea in musicologia al Conservatorio di Milano col massimo dei voti e la lode, discutendo una tesi sul conte di Castelbarco da cui è nato il volume *«Dictée par la nature plus que par l'étude»*. *Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca* (Pisa, ETS, 2014). Ha al suo attivo la partecipazione a convegni SIdM e pubblicazioni in riviste musicologiche e atti di convegni cui ha partecipato (note su Goffredo Petrassi e sulla Toccata per pianoforte (SIdM- Stradivarius, 2004); saggi sul rapporto di Cesare di Castelbarco col teatro musicale coevo (RIdM, 2007/1), su Francesca Nava d'Adda (FMI, 22/2017), sui Trii Concertanti di Alessandro Rolla (Atti del Convegno, Pavia 2007), sul coinvolgimento di Giovanni Pacini nell'erezione del Monumento a Guido Monaco (2014); inoltre, collaborazioni con la rivista «Classic Voice», il RILM e la BEIC.

Il suo ambito di ricerca riguarda principalmente l'Ottocento strumentale italiano, con particolare attenzione alla produzione di musicisti dilettanti o poco noti.

Leonardo Miucci*Il metodo per pianoforte di Francesco Pollini*

Francesco Pollini ha rappresentato la figura più importante fra i pianisti attivi a Milano e in Italia nel primo Ottocento. Sebbene non abbia mai praticato l'insegnamento presso il Conservatorio di Milano, nel 1811 gli venne commissionato dalla neonata istituzione il compito di redigere un metodo per l'istruzione delle classi di pianoforte. La prima edizione del *Metodo pel Clavicembalo* è stata pubblicata da Ricordi nel Febbraio del 1812 e una seconda edizione conoscerà le stampe nel 1834.

Questo trattato, il primo interamente dedicato al pianoforte in Italia e in italiano, ha esercitato una lunga e importante influenza nel panorama pianistico italiano fino al termine del XIX secolo, ricevendo altresì un'eco internazionale, soprattutto nei paesi di lingua tedesca.

I suoi contenuti sono in qualche misura influenzati dalla tradizione tastieristica francese (quella di Adam, in particolare) – comprensibile se si considera il contesto politico: il Conservatorio di Milano era stato fondato, infatti, con il sostegno francese durante il periodo napoleonico (1808). Nonostante ciò, la matrice stilistica del linguaggio pianistico è chiaramente di impronta viennese; la concezione del tocco, la tipologia delle articolazioni, una dichiarata prassi del pedale: tutti elementi che riconducono allo stile classico di estrazione mozartiana, sia nei contenuti che nella loro veste notazionale.

Leonardo Miucci è un pianista storico e ricercatore musicologico. Si occupa di prassi esecutiva dei repertori tastieristici tra Sette e Ottocento. Specialista del pianismo beethoveniano, lavora presso l'HKB come ricercatore associato e presso il Conservatorio di Foggia come docente di storia della musica.

Elena Previdi*Pianoforti viennesi a Milano al tempo di Francesco Pollini:
un viaggio di sola andata*

Lo studio indaga gli strumenti musicali a tastiera presenti al tempo di Francesco Pollini in ambito milanese: accanto a pianoforti di produzione locale, si rileva in città e nel circondario una presenza quasi esclusiva di pianoforti provenienti da Vienna. Tale situazione presenta delle particolarità che sono uniche in Italia, in quanto i costruttori milanesi, attestati fin dall'ultimo quarto del Settecento, sfornano esclusivamente strumenti a tavolino, lasciando agli artefici viennesi il mercato del pianoforte a coda.

La presenza di un canale diretto fra Vienna e Milano nel campo del commercio di pianoforti è



evidenziata dalla rete di agenti territoriali, quei rivenditori (come Abate o Prestinari) che sono concessionari «in esclusiva» di marchi viennesi. E se un canale parallelo è senz'altro attivo nell'altro versante del Regno Lombardo-Veneto, ovvero nel Triveneto, le modalità con cui tale commercio si struttura in quelle zone appaiono molto differenti.

Francesco Pollini, presente nel panorama del pianismo milanese si può dire fin dai suoi albori, fu senz'altro uno dei più influenti testimonial della *Prellmechanik*, e ciò può essere affermato nonostante non sia ancora emersa alcuna notizia concreta sullo strumento - o sugli strumenti - che egli possedette: il musicista milanese d'adozione, infatti, poté orientare l'interesse del pubblico verso i migliori strumenti viennesi anche grazie alle pagine delle sue composizioni per pianoforte, che risultano semplicemente insuonabili su un qualsiasi fortepiano 'milanese' dell'epoca.

Elena Previdi è dottore di ricerca in musicologia e ha compiuto i suoi studi musicali diplomandosi in pianoforte, clavicembalo e composizione sperimentale. Ha pubblicato svariati saggi di argomento musicologico, in Italia e all'estero, e tre monografie (*Bach*, 2020, primo volume della serie "I grandi compositori" allegata al quotidiano La Repubblica; *Le opere di Vincenzo Bellini*, 2019; e *Attorno al Museo Kircheriano. Athanasius Kircher e la trattatistica organologica a Roma tra XVII e XVIII secolo*, 2017).

Vincitrice di concorso ordinario per esami e titoli (2016), insegna Teoria Analisi e Composizione al Liceo Musicale Carlo Tenca di Milano. È curatrice della Collezione di strumenti musicali del Conservatorio A. Boito di Parma. È docente a contratto di Organologia presso il Conservatorio G. Rossini di Pesaro.

Guido Salvetti

Il pianismo "trascendentale" di Adolfo Fumagalli

Il mio contributo prende in considerazione la vastità dei generi pianistici coinvolti dall'attività di pianista-compositore di Adolfo Fumagalli.

Se il pubblico fu strabiliato dalla sua abilità funambolica nelle parafrasi di *Robert le diable* e dei *Puritani* con la sola mano sinistra, non minore interesse destò la produzione ch'egli definì di "medio genere", cioè di minore sfoggio virtuosistico ma di grande aderenza a intenti "poetici" dichiarati, soprattutto nei *24 Morceaux caractéristiques* dell'op. 100.

Persino nella produzione più salottiera e d'intrattenimento è facile rilevare una sua ricerca personalissima sul suono pianistico, verso cui convergono le molteplici sue frequentazioni in sede di concerto di autori "antichi", per allora, e moderni. Tra questi ultimi non si colloca Franz Liszt, di quasi vent'anni più anziano di Fumagalli. Eppure, oltre a qualche affinità esteriore e la frequentazione degli stessi generi negli stessi ambienti, tra i due pianisti-compositori c'è a ben vedere un'affinità di fondo: la ricerca, nelle composizioni che l'autore definì "capitali", oltre che della piacevolezza e del funambolismo, di solide architetture formali tese verso la costruzione di autentici, anche se non dichiarati, "poemi sinfonici".

Guido Salvetti, musicologo e pianista, è autore di alcuni libri di successo sulla Storia della Musica, tra cui *La nascita del Novecento* (Edizioni di Torino) e *Le Sonate per pianoforte e violoncello di Brahms* (LIM di Lucca). È autore di saggi che spaziano dal Settecento strumentale italiano al Novecento storico.

Come pianista, ha svolto e svolge costante attività sia come pianista-conferenziere, sia come collaboratore nel repertorio liederistico.

È stato docente di Storia e Analisi musicale al Conservatorio di Musica di Milano, dove ha fondato il Corso Superiore di Musicologia nel 1984 e ne è stato Direttore dal 1996 al 2004. Oggi vi è docente nel Master di Repertorio italiano di musica vocale da camera

Per la SIdM dirige la collana Repertori musicali (LIM editrice); e, con Andrea Estero, la collana Novecento Musicale Italiano (Guerini editore). Dal 2006 al 2012 è stato presidente della Soci-



età Italiana di Musicologia. Oggi è presidente della Società Editrice di Musicologia, che pubblica edizioni critiche di musiche italiane inedite. È docente di Storia e Analisi nel Master di musica contemporanea presso il Conservatorio di Roma.

Licia Sirch

Francesco Pollini e l'incoronazione di Napoleone a Milano (26 maggio 1805)

Il recente reperimento di una documentazione inedita relativa al fondo musicale della corte napoleonica milanese (1805-1814) ha reso possibile far nuova luce sulle consuetudini, sui gusti e sulla vita musicale della corte francese attiva a Milano in epoca napoleonica. In questo contesto la figura e il ruolo del musicista figurano a tratti di primo piano. Avvalendosi di questa nuova documentazione l'intervento focalizzerà, in particolare, il ruolo del musicista durante i preparativi per i festeggiamenti dell'incoronazione di Napoleone e per la cerimonia dell'incoronazione stessa.

Licia Sirch è musicologa, docente fino al 2020 di Bibliografia e biblioteconomia musicale presso il Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano.

Nel corso della sua carriera ha svolto ricerche bibliografiche (i cataloghi tematici di Amilcare Ponchielli e Carlo Grossi) e musicologiche, pubblicate in monografie, in atti di convegni nazionali e internazionali, riviste specializzate (Rivista Italiana di Musicologia, Studi musicali, Fonti musicali italiane, Fontes Artis Musicae, Philomusica on-line), enciclopedie e dizionari musicali (New Grove, MGG, Dizionario degli editori musicali italiani). Dal 2011 è presidente del Centro Studi (a Cremona) dedicato ad Amilcare Ponchielli.

Claudio Toscani

Intorno al Metodo per clavicembalo: uno sguardo sulla trattatistica coeva per strumenti da tasto

Il *Metodo per clavicembalo* di Pollini vede la luce in un'epoca di grandi cambiamenti organologici nella costruzione degli strumenti da tasto e di grande fermento creativo per la letteratura che valorizza le ricche possibilità offerte dal pianoforte. Entrambi sono accompagnati da un forte incremento del mercato amatoriale, che provoca una richiesta crescente di istruzioni per suonare correttamente, e dalla nascita delle prime istituzioni statali per l'insegnamento della musica, che richiedono testi didattici approvati e fondati su principi razionali. Il confronto con la trattatistica internazionale aiuta a comprendere e valutare meglio le origini e il valore delle prescrizioni contenute nel *Metodo* di Pollini, spiegandone anche la prolungata incidenza storica. In questo contesto, assume particolare rilievo la vastissima raccolta di annotazioni e scritti sulla musica di natura teorica, estetica, metodica e didattica di Giovanni Simone Mayr, che dedica diverse pagine al pianoforte, ai virtuosi, alla letteratura pianistica coeva, tradendo una perfetta conoscenza della cultura musicale transalpina oltre che di quella italiana. Degno di nota, tra l'altro, è che il bavarese non si limiti alle tradizionali osservazioni di carattere generale sull'interpretazione, ma affronti di petto i problemi tecnici posti dalle difficoltà e dal virtuosismo della nuova letteratura pianistica, suggerendo nuove metodologie di studio e tradendo una buona conoscenza della fisiologia dell'esecuzione.

Claudio Toscani insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Sette e dell'Ottocento, ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e della *Fille du regiment* di Donizetti. È direttore dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi e presidente della Società Italiana di Musicologia.



7



Francesco Pollini E IL MONDO MUSICALE MILANESE DI PRIMO OTTOCENTO

CONCERTO

Sala Puccini

ore 17:00

L'arte di arrangiare

I quartetti di Mozart & Beethoven KV 452 & op. 16

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Quartetto per pianoforte KV 452

(trascrizione del Quintetto per fiati e pianoforte)

Largo

Allegro moderato

Larghetto

Allegretto

Ludwig van Beethoven (1770-1821)

Quartetto per pianoforte op. 16

(trascrizione del Quintetto per fiati e pianoforte):

Grave

Allegro, ma non troppo

Andante cantabile

Rondò. Allegro, ma non troppo

Leonardo Miucci pianoforte storico, copia Walter (1795)

AleaEnsemble

Andrea Rognoni, violino, Carlo Antonio Testore (Milano 1739)

Stefano Marcocchi, viola, copia Carlo Antonio Testore (Milano 1745)

Marco Frezzato, violoncello, Matia Poppella (Napoli 1697)



Francesco Pollini E IL MONDO MUSICALE MILANESE DI PRIMO OTTOCENTO

NOTE AL PROGRAMMA

L'arte di arrangiare

I quartetti di Mozart & Beethoven KV 452 & op. 16

Quanto emerso da questi giorni di studio sulla figura di Francesco Pollini racconta di un mondo pianistico, quello di fine Settecento, il cui punto di riferimento era senza dubbio Mozart. Questo non solamente a Milano ma anche a Bonn e Vienna, città nelle quali è cresciuto e si è affermato il giovane Beethoven. All'interno di questo clima culturale, molte delle sue composizioni di questi anni sono state ispirate, o alle volte modellate *in toto*, sull'esempio mozartiano. Addirittura, interi generi musicali ne devono la propria esistenza: è il caso, per esempio, dei quartetti con pianoforte (i 3 WoO 36 e l'op. 16). Nel programma di questa sera, in particolare, è il Quartetto per archi e pianoforte KV 452 a rappresentare un punto di riferimento e una fonte di ispirazione così importanti per la genesi del Quartetto op. 16 che si è deciso di affiancarli, evidenziandone la loro manifesta continuità declinata sotto diversi aspetti, seppur con alcune rilevanti difformità. Entrambi questi quartetti, per cominciare, sono le trascrizioni dei quintetti per fiati e pianoforte dei rispettivi compositori; la differenza sostanziale è che, mentre la trascrizione dell'op. 16 è stata composta e pubblicata dallo stesso Beethoven (uscita assieme alla versione originale per fiati nel 1801), quella del KV 452 è stata concepita e pubblicata solamente dopo la morte di Mozart, precisamente nel 1793 e su iniziativa dell'editore viennese Artaria.

La scelta di Beethoven di dare alla luce una composizione dall'ensemble strumentale così inusuale (quattro fiati e il pianoforte) non può che essere letta attraverso una duplice ottica: quella dell'emulazione del mito mozartiano e quella della sua affermazione nel tessuto musicale viennese. Trasferitosi nella capitale austriaca all'età di ventidue anni, Beethoven si confrontava in un contesto dove Mozart rappresentava ancora il punto di riferimento in qualsiasi campo, da quello operistico a quello pianistico. Non è un caso che i primi schizzi del Quintetto op. 16 risalgano all'unica tournée che Beethoven organizzò, quella del 1796, quando il giovane compositore era alla ricerca di una prima affermazione attraverso le stesse tappe intraprese da Mozart qualche anno prima. In aggiunta, nell'elaborazione del Quintetto op. 16 Beethoven avrà certamente percepito il peso specifico del KV 452: il fatto che Mozart stesso lo avesse considerato come una delle sue migliori composizioni, da una parte deve aver ulteriormente gravato di importanti responsabilità Beethoven e, dall'altra, stimolato ancor più il giovane compositore in questa affascinante sfida compositiva. In altre parole, sembrerebbe un Beethoven desideroso di dimostrare al pubblico che la profezia di Ferdinand von Waldstein pronunciata nel 1792 era in procinto di compiersi («Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn»).

L'influenza esercitata dal KV 452 sull'op. 16, tuttavia, non si esaurisce al concepimento di quest'ultima ma si estende fino alla genesi della trascrizione per archi e pianoforte, oggetto del programma di questa sera.

Nel 1784 Mozart aveva compiuto un ulteriore e determinante passo verso l'emancipazione dei fiati dall'ambito dell'*Harmoniemusik* a quello della musica da camera 'colta': questo era il messaggio rivoluzionario del Quintetto per oboe, clarinetto, corno e fagotto KV 452, primo nella storia del genere. Tuttavia, nonostante il successo registrato dalle esecuzioni mozartiane, esso venne pubblicato solamente nel 1799, non per iniziativa di Mozart (scomparso da otto anni) e non a Vienna, ma ad Augsburg, per opera dell'editore Gombart. Nella capitale austriaca, al contrario, la sua trascrizione per quartetto d'archi e pianoforte circolava abbondantemente già dal 1793: il musicista incaricato di realizzare questo arrangiamento apparteneva alla scuderia Artaria ma la sua identità rimane tutt'oggi ignota. Questo nuovo ensemble strumentale doveva evidentemente suonare più gradito al pubblico viennese – perché in linea con un linguaggio maggiormente sperimentato e radicato rispetto a quello per fiati – tanto è vero che l'iniziativa di Artaria sarebbe stata presto replicata da numerosi altri editori come André, Breitkopf, Mollo, Schott e Cappi, tra gli altri.



Francesco Pollini E IL MONDO MUSICALE MILANESE DI PRIMO OTTOCENTO

La circolazione a Vienna della versione per quartetto d'archi del KV 452 deve aver certamente indotto Beethoven a compiere una simile operazione: anche perché quello del quartetto con pianoforte non era certamente un genere di punta nel panorama cameristico di fine Settecento, tanto è vero che gli unici esempi degni di nota erano stati concepiti proprio da Mozart (KV 478 e 493) e dallo stesso Beethoven a Bonn (WoO 36). Non c'era, quindi, una tradizione pregressa che potesse giustificare la scelta del giovane compositore se non quella del costante riferimento al mito mozartiano che in quegli anni si stava manifestando con forza. La scelta di Beethoven di pubblicare, in definitiva, entrambe le versioni dell'op. 16 nel 1801 sembra volesse fare il paio con la contemporanea offerta mozartiana.

Ascoltare una trascrizione significa fruire una composizione nuova rispetto a quella che l'ha generata: in questo senso le aspettative di ascolto, se regolate su quest'ultima – nel nostro caso sui quintetti per fiati – potrebbero risultare disattese. Bisogna, al contrario, lasciarsi 'sorprendere' dal nuovo assetto compositivo che, in alcune circostanze, può deviare in maniera consistente rispetto all'opera originale. In questo caso tale differenza è gravata da altri due fattori: dal medium strumentale, nel suo numero e tipologia timbrica, e dal suono storico. Dovendo infatti passare da un numero globale di cinque parti alle quattro del nuovo assetto cameristico, Beethoven ed il trascrittore del KV 452 sono stati inevitabilmente costretti a cercare nuovi compromessi nella distribuzione del materiale musicale e nella sua articolazione. In questo lavoro di adattamento un altro fattore importante è relativo alla differente dimensione timbrica: la sintesi dei tre archi, infatti, metteva a disposizione risorse espressive totalmente differenti rispetto a quelle dei fiati e tale diversità risulta oggi ancora più evidente con i suoni storici.

A differenza della trascrizione mozartiana, realizzata postuma, quella dell'op. 16 è stata ampiamente utilizzata da Beethoven per le sue esecuzioni in alternativa alla versione per fiati (all'epoca avere a disposizione virtuosi di questi strumenti, come il cornista Giovanni Punto o l'oboista Friedrich Ramm, non era un affare da tutti i giorni). Al contrario delle sonate per pianoforte solo – la cui esecuzione era confinata principalmente a un contesto privato – il repertorio cameristico e quello per pianoforte e orchestra erano i generi perlopiù prediletti da Beethoven nelle sue esecuzioni pubbliche e, quando possibile, anche in quelle private. Attraverso questi repertori il compositore aveva la possibilità di esibire all'esigente pubblico viennese le proprie doti di compositore/esecutore/improvvisatore. In questi anni, e almeno per buona parte dell'Ottocento, la scissione – istituzionalizzata successivamente nel Novecento – tra compositore ed esecutore non esisteva. Al contrario, trovava la massima sintesi nella capacità improvvisativa che, evidentemente, coinvolgeva entrambe le sfere del sapere musicale. Nel mondo musicale del tardo Settecento, in altre parole, la vera discriminante tra i professionisti e gli amatori risiedeva proprio nel sapere improvvisare. A guardare i programmi delle accademie pubbliche e le informazioni di cui disponiamo per quelle private, le numerose esecuzioni dell'op. 16 pongono questa composizione alla pari per importanza dei concerti per pianoforte e raccontano di improvvisazioni beethoveniane che spesso lasciavano il pubblico a bocca aperta per bellezza e durata, attirandosi in qualche caso le ire dei suoi colleghi sul palco (come raccontato da Ferdinand Ries, allievo del compositore). È interessante, in questo senso, notare la sfumatura che differenzia i due quartetti (così come i due quintetti): Mozart non prevede fermate, e quindi cadenze, in nessuno dei movimenti del KV 452 eccetto in quello conclusivo, dove prescrive una cadenza da eseguire in maniera concertata, ossia coinvolgendo tutti gli strumenti – cosa che il compositore farà, per esempio, anche nel doppio concerto KV 365 o nella sinfonia concertante KV 364. Ciò si spiega con il fatto che la portata rivoluzionaria di questa opera, come si è accennato, risiedeva nell'aver 'sdoganato' i fiati all'interno del repertorio cameristico 'colto': la cadenza in tutti era il mezzo conclusivo e perfettamente adeguato a ribadire questo concetto. Nel caso dell'op. 16 il contesto è del tutto differente: mentre Mozart quando esegue per la prima volta il KV 452 si trova nel mezzo del suo decennio aureo e al culmine della sua fama, Beethoven esegue per la prima volta l'op. 16 nel 1797 in occasione di una delle sue prime esibizioni pubbliche nella capitale austriaca. Il suo fine era quello di convincere il pubblico viennese delle sue doti pianistiche e compositive: il con-



Francesco Pollini E IL MONDO MUSICALE MILANESE DI PRIMO OTTOCENTO

testo ideale, quindi, per improvvisazioni al pianoforte. Questa è la ragione della presenza delle due fermate (con relative cadenze solistiche da improvvisare) nell'Allegro iniziale e nel Rondò. È attraverso questa ottica – che in parte stride con la sacralità di cui spesso si caratterizza la lettura contemporanea di questa notazione – che si è inteso lo spirito di queste composizioni. Di conseguenza si è scelto di improvvisare tutte le cadenze, collocando queste opere nella loro corretta prospettiva storica, quando questo particolare repertorio trovava una vera e propria definizione solo nell'unicità della sua esecuzione. (**Leonardo Miucci**)

GLI ARTISTI

AleaEnsemble si è formato nel 2002 dall'incontro di Fiorenza de Donatis, Andrea Rognoni, Stefano Marcocchi e Marco Frezzato, prime parti di alcuni fra i più importanti ensemble di musica antica, e dal loro desiderio di eseguire, su strumenti d'epoca, la grande musica da camera per archi del Classicismo e Romanticismo, cercando di riscoprire allo stesso tempo le composizioni di autori meno noti.

Alea si è concentrato, fin dalla nascita, nella realizzazione di progetti discografici quali l'integrale dei quartetti op. 2 e op. 15 di L. Boccherini e i quartetti op. 77 e op. 42 di F.J. Haydn, che si sono imposti come esecuzioni di riferimento vincendo premi quali Diapason d'Or e Choc de Le Monde de la Musique, e grazie ai quali Diapason magazine ha definito la formazione come «le quatuor boccherinien de notre temps».

Opiste di istituzioni concertistiche come Accademia Filarmonica di Verona, Bach Vochen Thun, Centro Studi L. Boccherini, Concerti delle Camelie, Festival Alte Musik Zürich, Urbino Musica Antica, Grandezze & Meraviglie, Lugano Musica, Purtimiro Festival, Trigonale; AleaEnsemble si avvale della collaborazione di brillanti musicisti quali Alberto Grazi, Matteo Mela, Leonardo Miucci, Gaetano Nasillo e Monica Piccinini.

Leonardo Miucci è musicologo e pianista storico. Si è perfezionato presso il Royal Conservatory de L'Aja e al Mozarteum di Salisburgo con Robert Levin, parallelamente agli studi musicologici condotti presso l'Università di Roma Tor Vergata. Credendo fermamente nell'interazione tra l'approccio artistico e quello scientifico, il suo percorso strumentale è da sempre ispirato da quello musicologico e viceversa. Negli ultimi anni si è particolarmente dedicato alla prassi beethoveniana: tra i numerosi contributi, la sua tesi dottorale sulle sonate per pianoforte è in corso di pubblicazione presso la Beethoven-Haus di Bonn, così come l'edizione critica dei WoO 36 e dell'op. 16 per Bärenreiter. Oltre a un'intensa attività concertistica, tiene conferenze in numerosi conservatori e università di tutto il mondo. Lavora presso l'HKB di Berna e presso il Conservatorio U. Giordano di Foggia. Ha inciso per Dynamic, Naxos, RSI. Dopo il successo della prima uscita, *The Young Beethoven* (Premio Abbiati del Disco 2020), è in corso di pubblicazione il secondo disco dell'integrale dei quartetti di Ludwig van Beethoven.