

INTORNO AL METODO PEL CLAVICEMBALO: UNO SGUARDO SULLA TRATTATISTICA COEVA PER STRUMENTI DA TASTO

CLAUDIO TOSCANI

Nella storia della musica la produzione di trattati, com'è noto, è un fenomeno ricorrente, che si fa intenso in certe epoche in conseguenza di mutamenti di natura sociale e, soprattutto, di nuove modalità di fruizione della musica. In quanto espressione di urbanità e civiltà, la musica può essere allora considerata indispensabile appannaggio delle persone d'estrazione nobiliare, o di nuovi ceti emergenti, o delle persone istruite in generale. Le quali richiedono, inevitabilmente, nuovi strumenti per apprendere ad eseguire e ad apprezzare adeguatamente la musica del loro tempo. Gli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, con i profondi mutamenti che coinvolgono le società dell'Europa intera, costituiscono un'epoca in cui la fioritura trattatistica conosce un incremento straordinario. Particolarmente intensa, e assai vistosa, è la produzione di metodi e manuali per suonare il pianoforte, il nuovo strumento che soppianta rapidamente il clavicembalo: nel suo *Dizionario e bibliografia della musica*, pubblicato nel 1826, Peter Lichtenthal ne elenca parecchie decine.¹ Tra questi, il *Metodo pel clavicembalo* di Francesco Pollini – che può essere considerato il primo metodo italiano per pianoforte – occupa un posto di sicuro rilievo. Non solo per la modernità della concezione, appoggiata su un'approfondita conoscenza del gusto, della prassi e delle tecniche d'esecuzione tastieristiche d'Europa, ma anche per il successo che ne accompagnò la diffusione in Italia, sia in privato sia tra le pubbliche istituzioni. Il *Metodo* di Pollini divenne uno strumento didattico oltremodo efficace, grazie al quale generazioni di pianisti si formarono e appresero la tecnica corretta per padroneggiare il loro strumento. Inserirlo nel quadro della trattatistica internazionale, e porlo a confronto con i metodi creati e pubblicati oltralpe, aiuta a comprendere e valutare meglio le origini e il significato delle prescrizioni contenute nel *Metodo* di Pollini, spiegandone anche la prolungata incidenza storica. Senza ambire a una ricognizione sistematica dell'argomento, che comporterebbe lo studio di un numero di fonti troppo alto perché siano esaminate nel dettaglio, ci limitiamo in questa sede a proporre qualche spunto per linee di ricerca che potranno essere coltivate in futuro.

Il *Metodo pel clavicembalo* di Pollini vede la luce in un'epoca di radicali e rapidi cambiamenti organologici nella costruzione degli strumenti da tasto; ma è anche un'epoca di grande fermento creativo per la letteratura che valorizza le ricche possibilità offerte dal pianoforte. La diffusione del nuovo strumento e l'intensa produzione di musica per pianoforte sono sostenute dalla pubblicazione di un numero non trascurabile di metodi, che forniscono esercizi per l'apprendimento e lo sviluppo della tecnica, indicazioni di prassi esecutiva, prescrizioni per una corretta interpretazione della letteratura pianistica moderna. Alle origini di questa proliferazione – che è fenomeno artistico e sociale al tempo stesso – si collocano almeno due fattori decisivi. In primo luogo la diffusione della pratica musicale amatoriale anche presso ceti sociali più larghi di quello della tradizionale aristocrazia. Dal conseguente, forte incremento dell'interesse e del 'mercato' proviene la richiesta crescente di strumenti musicali, ma anche di istruzioni per suonarli correttamente e per sviluppare la tecnica adeguata alle esigenze della nuova letteratura per il pianoforte.

In secondo luogo, è in quest'epoca che nasce e si consolida anche in Italia l'idea che la formazione musicale non debba necessariamente avere luogo in privato – all'interno della famiglia o presso un istitutore, e neppure presso gli antichi conservatori-convitto, istituzioni ibride tra scuole professionali di musica ed enti assistenziali – ma possa attuarsi anche presso scuole di musica poste

¹ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano, Antonio Fontana, 1826. L'opera è divisa in due parti: *Dizionario di musica* (voll. I-II) e *Letteratura generale della musica* (voll. III-IV).

sotto il diretto e pubblico controllo della municipalità o dello stato.² Per influsso dei principi di egualitarismo e promozione sociale nati sulla scia delle campagne napoleoniche e delle nuove realtà politico-amministrative installate in Italia dai francesi, ma anche sulla scorta di una più antica filantropia di derivazione illuministico-massonica, nascono negli anni napoleonici le prime istituzioni pubbliche e laiche per l'insegnamento della musica, sovvenzionate dallo stato o da un municipio. Il Conservatorio di Milano, fondato nel 1808, è come noto il primo istituto che in Italia si ispira ai nuovi principi organizzativi e amministrativi e punta a un sistema d'istruzione musicale moderno e professionalizzante; ma il suo esempio è seguito, nel giro di pochi anni, da molte altre istituzioni della penisola.³

Le nuove scuole sperimentano una didattica più aggiornata e innovativa, e per questo richiedono testi ufficialmente approvati e fondati su principi razionali. Il problema di far progredire la didattica oltre l'antico e tradizionale empirismo italiano è avvertito anche dal Conservatorio di Milano, che gradualmente, negli anni, prende a modello il Conservatoire de Musique di Parigi, presso il quale vengono utilizzati metodi approvati da una commissione.⁴ Già all'inizio del 1809 erano pervenuti al Conservatorio milanese, con un atto di donazione del viceré Eugenio di Beauharnais legato alla fondazione dell'istituto, dodici metodi adottati dal Conservatoire di Parigi.⁵ L'iniziativa del viceré puntava a omologare e a organizzare razionalmente, anche a Milano, una tradizione didattica che si basava da sempre sull'insegnamento individuale, evitando che l'apprendimento si frammentasse in singole scuole: si trattava infatti di pubblicazioni promosse dal Conservatoire parigino e sottoposte all'approvazione di una commissione ufficiale, anziché di lavori frutto di iniziative individuali.⁶

Fra i volumi donati si trova la *Méthode de piano du Conservatoire* di Louis Adam,⁷ più aggiornata e ispirata a principi indubbiamente più moderni rispetto a quelli della prassi didattica

² Sull'argomento cfr. CLAUDIO TOSCANI, *Nuovi modelli per l'insegnamento della musica nell'Italia napoleonica*, in *Mayr e la didattica della musica*, Atti della Giornata di studi in occasione del 250° anniversario della nascita di Giovanni Simone Mayr (Bergamo, 30 novembre 2013), a cura di Livio Aragone, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2016, pp. 45-61.

³ Sull'educazione musicale e le istituzioni didattiche italiane tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si vedano i saggi contenuti in *Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, a cura di Michael Fend e Michel Noiray, 2 voll., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, e in *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", 28-30 novembre 2008), a cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012. Sulla fondazione e la storia del Conservatorio di Milano si vedano, tra i contributi più recenti: *Milano e il suo Conservatorio 1808-2002*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Skira, 2003; *Il Conservatorio di Milano secolo su secolo 1808-2008*, a cura di Marina Vaccarini, Elena Previdi e Paola Carlomagno, Milano, Skira, 2008.

⁴ Sulla fondazione del Conservatoire de Musique di Parigi e sui suoi primi anni di funzionamento cfr. CYNTHIA M. GESSELE, *The Conservatoire de Musique and National Music Education in France, 1795-1801*, in *Music and the French Revolution*, a cura di Malcolm Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 191-210; *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, a cura di Emmanuel Hondré, Paris, Conservatoire National, 1995; EMMANUEL HONDRÉ, *Le Conservatoire de Paris en quête de sa mission nationale (1795-1848)*, in *Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, a cura di Michael Fend e Michel Noiray, 2 voll., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, I, pp. 81-102.

⁵ I dodici volumi, pubblicati tra il 1800 e il 1807 ed elegantemente rilegati, furono donati al Conservatorio il 4 febbraio 1809 e si trovano ancora oggi nella Biblioteca del Conservatorio di Milano. Per l'elenco e la descrizione dei volumi cfr. MARINA VACCARINI, *Il Conservatorio di Milano dalla A alla Z*, in *Il Conservatorio di Milano secolo su secolo 1808-2008* cit., pp. 31-77: 62-63. Lo stato di conservazione dei volumi sembra rivelare che in oltre duecento anni non siano mai stati aperti (solo quattro di essi – quelli per canto, violino, clarinetto e fagotto – furono tradotti in italiano, integralmente o parzialmente, negli anni che seguirono il ritorno a Milano degli austriaci).

⁶ «C'est un des points sur lesquels le Conservatoire français l'emporte de beaucoup sur ceux d'Italie, où chaque école prend la couleur du maître qui la conduit et où la forme et l'esprit des leçons varient autant que les noms des professeurs»; «Journal de Paris», 19 fructidor an VIII [5 settembre 1800] (cit. da HONDRÉ, *Le Conservatoire de Paris* cit., I, p. 90).

⁷ LOUIS [JOHANN LUDWIG] ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, [1804].

italiana, nella quale ogni docente tendeva a differenziare la propria scuola da tutte le altre. Basta scorrere velocemente l'indice degli argomenti della *Méthode* di Adam per rendersene conto:

- Article 1er. De la connaissance du clavier
- Art. 2e. De la position du corps
- Art. 3e. Des règles pour placer les mains sur le clavier
- Art. 4e. Du doigter des gammes
- Art. 5e. Des principes du doigter en général
- Art. 6e. De la manière de toucher le Piano et d'en tirer le son
- Art. 7e. De la liaison des sons et les trois manières de les détacher
- Art. 8e. Du Trille, des notes de goût ou d'agremens
- Art. 9e. De la mesure, des mouvemens et de leur expression
- Art. 10e De la manière de se servir des pédales
- Art. 11e. De l'art d'accompagner la partition
- Art. 12e. Du style

Anche a un esame affrettato è evidente quanto la trattazione di Adam si concentri su aspetti che riguardano le caratteristiche specifiche del pianoforte: i particolari organologici, i tipi di articolazione, il tocco, insomma tutto quanto differenzia più vistosamente il nuovo strumento dal vecchio clavicembalo. La *Méthode* di Adam, nondimeno, non pare aver suscitato un particolare interesse presso l'istituzione milanese.

A fronte del dono vicereale, e della chiara intenzione di 'ufficializzare' e unificare le prassi didattiche della neonata istituzione, può apparire sorprendente che nel 1811 Bonifazio Asioli, «censore» del Conservatorio milanese, commissioni a Francesco Pollini la preparazione di un metodo perché venga adottato dalla classe di pianoforte del nuovo istituto. Pollini gode di una fama consolidata, all'epoca, come virtuoso del pianoforte e autore di numerose composizioni pianistiche, pubblicate dalle maggiori case editrici europee; ma non sono soltanto il prestigio del personaggio e la considerazione in cui è tenuto nell'ambiente milanese a motivare la commissione del metodo.⁸ Altrettanto importanti sono i suoi forti legami con il pianismo viennese dell'epoca classica, consolidati negli anni e attestati dalla frequentazione di Mozart e di altri pianisti della Vienna coeva; l'apprezzamento di Asioli per la musica austro-tedesca è documentato, come lo è la convinzione che per fornire un'educazione completa agli allievi del Conservatorio milanese sia indispensabile tenere in considerazione anche quella scuola. Le ragioni della commissione del *Metodo* sono quindi trasparenti. Ed è altrettanto significativo che Asioli lo chieda a Pollini anziché al docente di pianoforte del Conservatorio di Milano, Benedetto Negri, che qualche anno dopo avrebbe pubblicato opere didattiche per gli allievi del Conservatorio e degli altri istituti – i collegi milanesi delle fanciulle – ai quali insegnava a suonare lo strumento.⁹

⁸ Sulle vicende biografiche di Francesco Pollini si vedano ELENA BIGGI PARODI, *Francesco Pollini e il suo tempo*, «Nuova Rivista musicale italiana» 30/3-4, 1996, pp. 332-365; LEONARDO MIUCCI, *Francesco Pollini (1762-1846): aggiornamenti biografici e nuovi documenti*, «Fonti musicali italiane» 21, 2016, pp. 165-186. Si veda anche il saggio di METODA KOKOLE (*Francesco Pollini between Ljubljana and Vienna [1762-1793]*) in questo volume. Un elenco delle composizioni pubblicate da Pollini si trova in BIGGI PARODI, *Francesco Pollini e il suo tempo* cit., pp. 357-362. Per un quadro più completo e aggiornato della sua produzione musicale si veda anche, in questo volume, il saggio di SARA ANDREACCHIO e CLAUDIO BACCIAGALUPPI (*Prospettive di ricerca sull'attività compositiva di Francesco Pollini e appunti per un catalogo delle opere*), che hanno in preparazione il catalogo tematico delle opere di Pollini.

⁹ Tra gli altri *Scale in tutti i tuoni per piano-forte con numeri per le dita adottate dal maestro Benedetto Negri per esercizi degli allievi dell'Imp.le R.° Conservatorio di Musica in Milano*, Milano, Luigi Scotti, [1828]; BENEDETTO NEGRI, *Supplimento ai metodi di piano forte*, Milano, Ferdinando Artaria, [1835]. Nel 1819 lo stesso Asioli avrebbe pubblicato un'ampia silloge di esercizi e composizioni pianistiche, in tre volumi: *L'allievo al clavicembalo*, Milano, Giovanni Ricordi, [1819]. Asioli compilò, nel corso di un ventennio, una quindicina di trattati e manuali destinandoli ai vari insegnamenti impartiti nel conservatorio milanese. Questa considerevole raccolta didattica accoglie una trattazione teorica molto schematica, affidandola a nozioni concise e di natura pratica: si tratta spesso di considerazioni dettate più dal buon senso che da una consapevole teoria didattica.

Il *Metodo pel clavicembalo* di Pollini, pubblicato da Ricordi all'inizio del 1812 (una nuova edizione vedrà la luce nel 1834, integrata da dodici esercizi per la mano sinistra), ha tra le sue finalità dichiarate quella di mettere in luce le possibilità tecniche ed espressive dei nuovi strumenti, in particolare la capacità del pianoforte di 'cantare' e di differenziare finemente il fraseggio tramite il tocco, la diteggiatura e l'articolazione.¹⁰ Oltre che alla *Méthode* di Adam, Pollini fa riferimento nel suo lavoro al «conosciuto Metodo di Dussek e Pleyel»¹¹ e a Clementi;¹² ma è sufficiente uno sguardo all'indice delle tre parti in cui il *Metodo* di Pollini si articola per constatare l'ampiezza degli argomenti e l'ancor maggiore sistematicità con cui la materia è trattata:

Parte prima

- Art. I Della posizione del corpo
- Art. II Della tastiera
- Art. III Degli attributi della mano
- Art. IV Della maniera di studiare in generale
- Art. V Delle scale in generale
- Art. VI Del portamento della mano in generale
- Art. VII Osservazioni generali sopra le scale
- Art. VIII Delle scale cromatiche
- Art. IX Delle scale ascendenti di terza e discendenti di grado
- Art. X Del moto contrario delle due mani
- Art. XI Delle scale per ottava
- Art. XII Del portamento della mano negli accordi
- Art. XIII Delle scale doppie per terza

Parte seconda

- Art. I Degli abbellimenti
- Art. II Dello stile legato
- Art. III Del portamento composto
- Art. IV Della maniera di produrre l'effetto delle differenti espressioni
- Art. V Del tocco del tasto
- Art. VI Della maniera di servirsi del pedale che leva i smorzatori

Parte terza

- Del modo di preparare la cadenza
- Giri d'armonia con scale ed altri differenti andamenti

Centrali, nell'intera opera, sono la trattazione della prassi esecutiva pianistica e la tecnica da utilizzare per ottenere i risultati voluti. Oltre a prescrivere un corretto posizionamento del corpo e delle mani, la prima parte del *Metodo* suggerisce il modo di diteggiare scale e arpeggi in tutte le loro forme. L'ampio spazio dedicato all'argomento mostra quanto la diteggiatura sia uno strumento essenziale della prassi esecutiva e dell'interpretazione: ne dipendono il tocco, l'articolazione, il carattere del passaggio; la diteggiatura deve adattarsi, di volta in volta, all'espressione voluta e al passo musicale. La seconda parte è dedicata all'arte di differenziare e rendere espressiva

¹⁰ Francesco Pollini, *Metodo pel clavicembalo*, Milano, Ricordi, [1812]. Le vicende editoriali del *Metodo* sono state ricostruite da ELENA BIGGI PARODI, *Il «Metodo pel clavicembalo» di Francesco Pollini ossia il primo metodo pubblicato in Italia per pianoforte*, «Nuova Rivista musicale italiana» 25/1, 1991, pp. 1-29, e con maggiore ampiezza di dettagli da Leonardo Miucci nel capitolo *Il «Metodo pel Clavicembalo»: preparazione e pubblicazione*, in FRANCESCO POLLINI, *Metodo per pianoforte / Piano Method*, edizione critica del / critical edition of «Metodo pel Clavicembalo» (1812; 1834), a cura di / edited by Leonardo Miucci, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, pp. XI-XVII. Si vedano anche il saggio di LEONARDO MIUCCI (*Il Metodo pel clavicembalo e il pianismo di Francesco Pollini*) in questo volume, e GUIDO SALVETTI, *Teoria e pratica pianistica nella Milano di primo Ottocento: il caso Pollini*, in *Tasti neri. Tasti bianchi. Pianoforte, organo e attività musicale in Italia nel XIX e XX secolo*, a cura di Anelide Nascimbene e Marco Ruggeri, Lucca, LIM, 2011, pp. 83-93.

¹¹ *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek*, Paris, Pleyel, 1797.

¹² *Méthode pour le Piano-Forte contenant les élémens de la Musique et les Leçons préliminaires sur le doigté, accompagnées d'exemples, et suivies de 50 Leçons doigtées, par les compositeurs les plus célèbres*, Paris, Pleyel, 1801.

l'esecuzione; tratta perciò del tocco, dell'articolazione dei suoni, dell'uso del pedale, dell'ornamentazione, della libertà ritmica e di altri effetti espressivi. Centrale è l'attenzione posta sul tocco, strumento che permette di ottenere diversi tipi di articolazione – qui Pollini è prodigo di dettagli tecnici – e di sviluppare una sensibilità specifica, allo scopo di acquisire un totale controllo della tastiera. La terza parte offre progressioni, formule cadenzali e giri armonici – prima presentati per semplici accordi, poi sviluppati in scale, arpeggi e figure sempre più complesse – utili per imparare a preludere e per introdurre il pianista alla pratica dell'improvvisazione.

Un metodo di concezione moderna, insomma, ispirato a principi razionali e caratterizzato da chiarezza espositiva oltre che da una probabilissima efficacia didattica: in quanto tale, il *Metodo pel clavicembalo* di Pollini non dovette tradire le aspettative di Ascoli. Lo conferma anche il fatto che subito dopo la pubblicazione il *Metodo* fu fatto distribuire dalla Direzione Generale della Pubblica Istruzione alle scuole di musica del regno, e che rimase in adozione molto a lungo al Conservatorio di Milano e presso numerose altre istituzioni musicali italiane.

Se nella prima fase della forte espansione dell'utenza, dovuta soprattutto all'ampliamento del mercato amatoriale, vengono pubblicati in prevalenza metodi brevi e relativamente semplici, non certamente rivolti al virtuoso concertista (anche così si spiegano gli scarsi riferimenti ad altri metodi e agli autori di musica pianistica), il lavoro di Pollini apre decisamente ai tempi nuovi. Con l'innalzamento del livello tecnico le richieste rivolte alla trattatistica si fanno meno elementari; ma già prima s'erano avuti esempi di metodi (*Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* di Johann Peter Milchmeyer, 1797, o la *Klavier- und Fortepiano-Schule* di August Eberhard Müller, 1804)¹³ che contengono indicazioni tecniche più specifiche e dettagliate. Ancora più ampi e particolareggiati si faranno i metodi pianistici licenziati intorno agli anni Trenta dell'Ottocento (quelli di Johann Nepomuk Hummel e di Carl Czerny fra i tanti),¹⁴ che faranno registrare una marcata differenza rispetto alla letteratura precedente.

Nel contesto italiano assume particolare rilievo, in proposito, 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 un'approfondita conoscenza della cultura musicale transalpina (a Mayr sono familiari tanto la cultura tedesca quanto quella francese) oltre che di quella italiana. Il confronto tra quanto annota nei suoi scritti e il *Metodo* di Pollini è di un certo interesse, sia perché gli autori condividono un'esperienza esistenziale simile (entrambi nascono e si formano all'estero, in aree in cui più che altrove si manifesta il ruolo emergente del pianismo; entrambi eleggono la Lombardia a loro patria d'adozione), sia perché i contesti culturali e geografici nei quali avviene la loro formazione musicale – il pianismo viennese classico per Pollini, l'area bavarese per Mayr – sono tra loro assai prossimi.

I manoscritti di Mayr sono custoditi, per la quasi totalità, nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Il *corpus* maggiore dei suoi scritti è costituito dal cosiddetto *Zibaldone*, una voluminosa raccolta che Mayr compilò in gran parte tra il 1823 e il 1828.¹⁵ Un gruppo di suoi scritti teorici è oggi riunito in otto volumetti autografi catalogati *Giovanni Simone Mayr, Metodica*

¹³ JOHANN PETER MILCHMEYER, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden, Carl Christian Meinhold, 1797; AUGUST EBERHARD MÜLLER, *Klavier- und Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beyder Instrumente*, Jena, Friedrich Frommann, 1804 (si tratta di una riedizione, ampliata, della *Clavier-Schule* di Georg Simon Löhlein).

¹⁴ JOHANN NEPOMUK HUMMEL, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien, Tobias Haslinger, 1827; CARL CZERNY, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule [Op. 500]*, Wien, A. Diabelli u. Comp., s.d. [1839].

¹⁵ Edizioni, molto parziali, di questi scritti sono costituite da GIOVANNI SIMONE MAYR, *Zibaldone preceduto dalle Pagine autobiografiche*, a cura di Arrigo Gazzaniga, Gorle (Bergamo), Grafica Gutenberg, 1977, e GIOVANNI SIMONE MAYR, *Passi scelti dallo Zibaldone e altri scritti*, a cura di Arrigo Gazzaniga (revisione di Angela Romagnoli e Pietro Zappalà), Bergamo, Banca Popolare di Bergamo – Credito Varesino, 1993.

musicale;¹⁶ ne fa parte anche un quadernetto intitolato *Del clavicembalo e del fortepiano*, che riunisce annotazioni organicamente raccolte sull'argomento. Tra gli altri scritti si trova anche la bella copia di un piccolo trattato sul clavicembalo, rimasto incompiuto e limitato alle prime pagine, che trattano dei principi basilari della notazione musicale; ordinato e diviso in capitoli e paragrafi, si può ipotizzare che quanto fu fissato sulla carta sia rimasto allo stadio di un progetto inteso a dare una sistematizzazione agli altri scritti mayriani sull'argomento. Per le Lezioni Caritatevoli di Bergamo, inoltre, Mayr scrisse un *Metodo di applicatura ossia per le regolari e più comode posizioni delle dita sul Cembalo*, tradusse dal tedesco il trattato di Förster *Anleitung zum General-Bass*,¹⁷ si procurò tutti i metodi del Conservatoire di Parigi e altri.

Gli scritti di Mayr sul pianoforte costituiscono un insieme tutt'altro che sistematico. Frutto delle sue letture e della sua esperienza didattica, essi non si rivolgono ai dilettanti né sono concepiti come 'metodi' didattici, ma sono perlopiù riflessioni, annotazioni, appunti personali da utilizzare probabilmente anche nel corso delle sue lezioni. Ma non sono per questo meno preziosi, dal momento che ne emerge una visione ampia e precisa della prassi coeva, dell'estetica collegata alla nuova letteratura pianistica, dei mutamenti nella tecnica necessaria per suonare il nuovo strumento e ampliare i limiti tradizionali della musica tastieristica. Molti gli argomenti trattati, che rivelano una ricerca costante d'aggiornamento. La descrizione dei tipi di strumento impiegati, delle loro qualità e delle loro imperfezioni, è accompagnata da consigli per la corretta manutenzione degli strumenti da tasto (l'accordatura, la sostituzione delle corde) e da una notevole conoscenza della loro meccanica e delle loro tecniche costruttive. Ampie parti degli scritti di Mayr sono dedicate ai principi didattici e alla metodica dell'insegnamento, per i quali l'autore si basa su precetti notevolmente moderni e dimostra eccellenti doti pedagogiche: forte di un'attenzione viva e di un'esperienza prolungata, Mayr è in grado di dare consigli molto dettagliati e completi – sia sotto il profilo tecnico sia sotto quello psicologico – agli insegnanti di strumenti a tastiera. Ma vi sono elencati anche i compiti dell'allievo: per la 'scuola' di cembalo è delineato un itinerario per l'apprendimento, scandito da puntuali suggerimenti sulle opere da impiegare. Mayr delinea un percorso didattico progressivo, dal più facile al più difficile, passando per autori e composizioni contemporanei e disponibili sul mercato (sul quale si dimostra aggiornatissimo); punta inoltre a una formazione musicale completa, che prevede anche la prassi della musica d'insieme. Tra le opere che Mayr raccomanda di studiare figurano le sonate di Georg Friedrich Händel, le *Pièces de clavecin* di François Couperin, le opere di Johann Sebastian Bach. Mayr insiste anche sull'opportunità di eseguire musica scritta originalmente per strumento da tasto, anziché riduzioni da opere teatrali, oratori, sinfonie e simili, che non prevedono l'applicazione di una tecnica strumentale specifica.

Molto spazio, nelle annotazioni dello *Zibaldone*, è dedicato da Mayr alla letteratura pianistica coeva. Tra le composizioni che cita e sulle quali si diffonde maggiormente i *Caprices ou Études caractéristiques* e le *Études* op. 15 di Ferdinand Hiller, le *Études* op. 125 di Hummel, i *40 Studi giornalieri* di Czerny, i *Nocturnes* e i *Caprices* di Henri Jérôme Bertini, gli studi di Kalkbrenner, Moscheles, Cramer, Field, Chopin, la cui citazione è spesso accompagnata da commenti sulla funzione, la qualità e l'utilità pratica delle composizioni.¹⁸ Un'attenzione particolare è riservata al trattato di Christian Friedrich Pohle *Über das Einstudieren der Compositionen, oder*

¹⁶ Mayr-Salone N. 9.5/1-6. Cfr. FRANCESCO BELLOTTO, *Gli appunti di teoria musicale di Giovanni Simone Mayr*, in *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, numero monografico di «Bergomum – Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo», anno XCII/1, 1997, pp. 31-64. Un altro gruppo di scritti teorici e storiografici è stato recentemente acquisito dalla Fondazione Donizetti con il Fondo Giorgio Mandelli; cfr. FABRIZIO CAPITANIO, *Aspetti della didattica per tastiera in Giovanni Simone Mayr*, in *Mayr a S. Maria Maggiore 1802-2002*, Atti del Convegno di studi per il bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a maestro di cappella in Bergamo, a cura di Livio Aragona, Francesco Bellotto e Marcello Eynard, Bergamo, Civica Biblioteca e Archivi Storici Angelo Mai – Fondazione Donizetti, 2004, pp. 315-338: 322-324.

¹⁷ EMANUEL ALOYS FÖRSTER, *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, s.d. [1805].

¹⁸ MAYR, *Zibaldone preceduto dalle Pagine autobiografiche* cit., pp. 90-92, 102, 111-112.

Aufschluss über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler,¹⁹ come pure agli studi di Clementi – per i quali Mayr tradisce grande ammirazione – e al *Clavicembalo ben temperato* (nell'edizione di Czerny), che Mayr introduce precocemente tra gli strumenti di studio della sua scuola. Molti anche i pianisti citati, dei quali a volte sono descritte nel dettaglio le qualità di esecutori: tra gli altri John Field, Clara Wieck, Sigismund Thalberg, Friedrich Kalkbrenner, Christian Ludwig Schunke.

Su alcuni argomenti, il confronto tra le annotazioni mayriane, il *Metodo* di Pollini e la trattatistica coeva è illuminante. La questione terminologica è uno di questi. Sia Pollini sia Ascoli impiegano, sin dal titolo dei loro metodi, il termine *clavicembalo*, senza che ciò sia indice di arretratezza culturale o di ritardo nell'aggiornamento: è chiaro che entrambi si riferiscono al pianoforte (o fortepiano), e a una letteratura musicale che ha ormai ampie caratteristiche di specificità. È la stessa trattatistica di fine Settecento, d'altra parte, a dare per scontate le caratteristiche dei nuovi strumenti a tastiera; già Johann Peter Milchmeyer, che pubblica a Dresda nel 1797 *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, abbandona la vecchia denominazione di *Klavier* per quella più moderna di *Pianoforte*, prendendo posizione – pur tra qualche polemica – in favore del nuovo strumento e denunciando l'obsolescenza di cembali, spinette e clavicordi.²⁰ In Italia, invece, si persiste a lungo nell'abitudine di chiamare lo strumento *clavicembalo*, anche quando ci si riferisce senza ombra di dubbio a un pianoforte: l'espressione, impiegata spesso anche in riferimento alla letteratura pianistica, resta in uso almeno sino alla metà dell'Ottocento. D'altra parte il termine «maestro al cembalo» è comunemente impiegato, dai musicisti di teatro italiani, ancora in un'epoca in cui dell'antico strumento si è quasi perduta la memoria.

Per le caratteristiche dei nuovi strumenti, sia Pollini sia Mayr sembrano avere come punti di riferimento i pianoforti viennesi, dalla meccanica leggera e dal suono più secco e brillante. All'epoca la diversificazione tra due tipi di strumento e due scuole pianistiche è piuttosto netta: i pianoforti inglesi differiscono da quelli viennesi per la meccanica e per una durata del suono e un riverbero maggiori, ideali – ad esempio – per la creazione del tappeto sonoro che accompagna la melodia cantabile e distesa dei notturni di John Field. Diversa è anche la tecnica della diteggiatura applicata dalle due scuole. Mayr mostra di conoscerle entrambe; ma che gli strumenti di riferimento, nell'Italia del Nord, fossero i pianoforti viennesi, è implicitamente chiarito dal suo elenco delle qualità di un buono strumento: al quale non devono mancare una tastiera leggera e uniforme, la tenuta dell'accordatura, corde delle giuste dimensioni. E una sonorità piena e forte, cioè un suono che non si perda subito ma che sappia durare e 'cantare' nell'*adagio*: affermazioni che rivelano, in ultima analisi, quanto Mayr si dimostri consapevole dei potenziali limiti della meccanica viennese.

Mayr chiarisce ancor meglio la questione terminologica elencando le tre specie di strumenti riuniti sotto la denominazione comune di «clavicembalo»: il clavicordo, detto anche *sordino* (uno strumento poco usato in Italia, ma raccomandato ai principianti perché richiede poca forza ed è sensibile al tocco e alle finezze dell'esecuzione); il «clavicembalo a penna» (la distinzione è necessaria, perché Mayr sa che il termine «clavicembalo» è utilizzato anche per indicare il pianoforte) e la spinetta; infine il «grande clavicembalo», cioè il pianoforte o fortepiano (i due termini sembrano essere interscambiabili), i cui martelletti di legno possono essere o meno ricoperti di pelle e che «sono oggidì più in voga, e danno maggiore diletto, potendovi esprimere le differenti gradazioni di voce; ma richiedono più maestria, delicatezza e gusto nel trattarli [...]».²¹ Mayr descrive, inoltre, un gran numero di strumenti da tasto, molti dei quali del tutto sconosciuti in Italia: il claviciterio (o «cembalo in piedi»); il «cembalo da piede» o «pedale», costituito da due ottave gravi per il cembalo, che si suonano coi piedi; il «pantalone»; il «pantalone a martelletti»; il «claviorgano». Non manca di citare invenzioni di poco successo, come il «cembalo d'amore» creato

¹⁹ CHRISTIAN FRIEDRICH POHLE, *Über das Einstudiren der Compositionen, oder Aufschluß über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler*, Leipzig, Julius Klinkhardt, 1836.

²⁰ MILCHMEYER, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* cit.

²¹ MAYR, *Del clavicembalo e del fortepiano* cit.

da Silbermann, né strumenti più antichi quali il «clavicembalo di violino» inventato a Norimberga nel 1610, il «cembalo di liuto», il «cembalo di tiorba» e altri strumenti ibridi, vere curiosità organologiche. L'elenco è completato da una presentazione dell'«armonica», lo strumento il cui suono è prodotto da cilindri di vetro: una descrizione assai dettagliata dello strumento che accompagnerà, di lì a qualche anno, la pazzia di Lucia di Lammermoor.

Uno degli aspetti che meglio evidenziano il passaggio dal clavicembalo al pianoforte è la prassi dell'ornamentazione, connaturata a strumenti – come il cembalo – dalla rapida estinzione del suono e dalle limitate capacità cantabili. Ancora Daniel Gottlob Türk nella sua *Klavierschule* del 1789, un trattato che è chiaramente indirizzato ai nuovi strumenti, considera questa prassi centrale e le assegna uno spazio molto ampio.²² L'importanza di quest'arte tende a scemare già ai primi dell'Ottocento: Pollini, per esempio, le riserva uno spazio contenuto, limitandosi praticamente a illustrare l'esecuzione dei pochi abbellimenti rimasti in uso e soffermandosi un poco di più – come fa anche Mayr – sul solo trillo, per la difficoltà della sua buona esecuzione. Le altre formule ornamentali tendono ad essere sempre più assorbite, all'epoca, nella notazione 'normale', tanto che Hummel rimanda ai trattati più antichi per sciogliere eventuali dubbi sulla semiografia degli abbellimenti dei tempi passati.²³ Solo pochi, come per esempio Kalkbrenner, si propongono ancora di introdurre il pianista all'arte dell'ornamentazione estemporanea e dell'improvvisazione;²⁴ Pollini sembra tuttavia offrire almeno gli strumenti di partenza per coltivare questa prassi, dal momento che nel suo *Metodo* riporta formule cadenzali ed esempi di progressioni armoniche che non possono che avere questo scopo. Ma si tratta, ormai, di un'arte in procinto di essere abbandonata, o perlomeno di essere messa in secondo piano.

Una nuova attenzione è posta invece sulla semiografia musicale, nella quale iniziano a notarsi cambiamenti che a volte vengono registrati anche dalla trattatistica. È ben noto quanto siano scarse le annotazioni fissate sulla carta dalle generazioni precedenti di tastieristi, nella convinzione che la gran parte delle scelte di articolazione, dinamica, carattere espressivo siano implicite o vadano lasciate all'esecutore; ora però molti rilevano che i compositori notano con molta più precisione la loro musica – a differenza di quanto avveniva ai tempi di Mozart e Clementi – così da non lasciar dubbi sulle loro intenzioni, lasciando meno spazio alle scelte e al gusto personale dell'interprete. La tendenza – sintomo inequivocabile di diffusione della pratica pianistica tra i ceti borghesi e i cultori amatoriali, oltre che di una parziale perdita di competenza da parte degli esecutori – è palese già nel *Metodo* di Pollini, che pur conoscendo perfettamente la prassi esecutivo-interpretativa del pianismo viennese, ritiene necessario fornire molte indicazioni in merito. Mayr, nei materiali preparati per una funzione didattica, se ne occupa parlandone con una dovizia di particolari ancora maggiore.²⁵

Un altro chiaro segno dei tempi è l'insistenza, ancora più pronunciata in Mayr che in Pollini, sulla corretta postura del corpo, del braccio, della mano, sull'uso di tutte e cinque le dita, unita a istruzioni molto dettagliate per evitare l'affaticamento e non compromettere la forza e l'agilità dell'esecuzione pianistica. Molto spazio è dedicato alla correzione dei tipici errori e difetti e ai movimenti inconsueti da cui possono essere affetti i principianti. Se questi sono argomenti obbligati, com'è ovvio, in un'opera didattica, ci sono altri motivi per ribadire l'argomento. I nuovi metodi per il pianoforte non si limitano alle tradizionali osservazioni di carattere generale sull'interpretazione, ma affrontano di petto i problemi tecnici posti dalle difficoltà e dal virtuosismo della nuova letteratura pianistica, suggerendo nuove metodologie di studio e tradendo, in genere, una maggiore

²² DANIEL GOTTLÖB TÜRK, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig, Schwickert – Halle, Hemmerde und Schwetschke, 1789.

²³ HUMMEL, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* cit.

²⁴ FRIEDRICH WILHELM MICHAEL KALKBRENNER, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, Leipzig, F. Kistner, s.d. [ca. 1832]; ed. fr. *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains*, Paris, Pleyel, s.d. [ca. 1840].

²⁵ Francesco Bellotto (*Gli appunti di teoria musicale di Giovanni Simone Mayr* cit.) esamina nel dettaglio i problemi della semiografia musicale di Mayr, alla luce dei suoi appunti fissati nei quaderni della *Metodica musicale* (cfr. nota 16) custoditi alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo.

conoscenza della fisiologia dell'esecuzione rispetto al passato. Ricorrente è l'insistenza sulla necessità di esercitare tutte le dita per sviluppare le più deboli e ottenere l'uguaglianza del suono, prerogativa irrinunciabile della letteratura e dell'estetica musicale moderna; ma in generale si presta attenzione ad ogni aspetto che sia funzionale allo sviluppo del virtuosismo esecutivo, che si sa essere componente insostituibile del nuovo concertismo pianistico. Scrive Mayr che «l'arte del Piano, è senza dubbio, in riguardo del superare immense difficoltà ha progredito in modo che un Virtuoso non potrebbe restar stazionario sugli capi d'opera più antichi, se non volesse contrastar apertamente alle inchieste della presenza». E cita a questo proposito i 12 Grandi Studi op. 1 di Chopin come un esempio per il quale il virtuosismo e l'estrema difficoltà tecnica possano andare congiunti con il bello.

Uno sviluppo della tecnica, dunque, non fine a se stesso, ma sempre funzionale alle esigenze che andavano via via emergendo con la nuova letteratura pianistica, e del virtuosismo strumentale che di quella letteratura si avviava ad essere una componente difficilmente eliminabile. Dall'emergenza di esigenze storicamente nuove e sino a quel momento non così evidenti, discende la richiesta di una trattazione più rigorosamente sistematica degli argomenti legati alla tecnica esecutiva. Ne è un esempio l'insistenza dei metodi pianistici sugli esercizi per la mano sinistra, che hanno lo scopo di sviluppare pari agilità e vigore; ma la convergenza verso una meta comune è più che evidente. Sono tratti, questi, che non solo collegano le osservazioni di Pollini e di Mayr, ma che accomunano tutta la trattatistica dell'epoca.

Mayr, peraltro, non si mostra particolarmente indulgente con il virtuosismo vacuo e fine a se stesso, che gli sembra caratterizzare molte fra le esibizioni più superficiali della sua contemporaneità. «La smania – scrive – di ottenere lo splendore della virtuosità, e la gara di superare gli uni e gli altri nel vincere ogni più sorprendente tecnica difficoltà, ha la gioventù [...]»; e ancora: «Quanti suonatori di Cembalo, per cui tutto ciò ch'è meccanismo non è che giuoco per loro, e che non vi sono a così dire difficoltà per essi... Ma l'anima loro dov'è?». Altrettanto severo, nei suoi giudizi, Mayr si mostra nei confronti dell'abbondante letteratura pianistica salottiera che caratterizza la sua età e che è accompagnata da una vivace fortuna editoriale; deplora la moda dilagante di comporre capricci, pot-pourri, fantasie e altro a scapito di forme meno facili e dall'impegno maggiore come la sonata. «Egli è cosa naturale che le opere siano meno dotte a misura che il pubblico leggitore divien più numeroso. I dilettanti si moltiplicano, essi schivano la fatica, ed ogni maestrucchio che insegna e scrive alcuni Valz per le sue belle scolare, ambisce di loro dedicarli, e così avvalorare anche la sua e maestria e fama con un'opera stampata».²⁶

Mayr considera piuttosto il pianoforte come un perfetto veicolo di quel sentimentalismo preromantico che ne fa uno strumento unico, dalle capacità declamatorie, che proprio per questo è capace di 'parlare', di restituire una situazione teatrale pur in assenza della scena. La novità rappresentata dalle sue infinite possibilità dinamiche fa dello strumento l'emblema di una nuova concezione della musica e di un nuovo modo di porgerla a chi ascolta; anche per questo motivo Mayr esprime più volte la sua ammirazione per Clementi, il primo a intravedere e a sfruttare a fondo le possibilità dello strumento, e riserva un'attenzione particolare a Chopin, che delle possibilità offerte dal pianoforte mostra di avere una piena cognizione e un pieno possesso.

Un'imperfetta comprensione, invece, sembra accompagnare la valutazione di Mayr della musica di Beethoven, un autore che ammira, ma che gli resta sostanzialmente estraneo. Mayr (che è pur sempre un uomo dell'ordine) è forse disturbato dal fortissimo potenziale trasgressivo del compositore di Bonn. La sua musica gli provoca inquietudine; sembrano sfuggirgli, in ogni caso, le coordinate di una complessità e di una ricchezza che travalicano i confini delle forme ordinate e del pensiero sistematico.

Collocati nel contesto internazionale della metodica per il pianoforte, sia il *Metodo pel clavicembalo* di Pollini sia gli scritti di Mayr si rivelano lavori aggiornati e attenti non solo ai mutamenti organologici, alla letteratura musicale destinata al nuovo strumento, al cambiamento

²⁶ MAYR, *Zibaldone preceduto dalle Pagine autobiografiche* cit., p. 98.

della prassi esecutiva, all'evoluzione della tecnica e ai problemi didattici che questa comporta: le loro osservazioni (benché appartengano ancora a un'età che potremmo definire 'di transizione') rivelano con tutta evidenza un approccio nuovo e moderno al pianoforte, e in definitiva una nuova concezione della musica. Il Romanticismo è alle porte: nemmeno le loro pagine finalizzate a sviluppare le capacità tecniche del pianista puntano all'esibizione di un virtuosismo funambolico; esse costituiscono invece il preludio della nuova estetica che di lì a poco sosterrà il virtuosismo trascendentale romantico, inteso non più come sfoggio di abilità esecutiva, come mezzo per accaparrarsi ammirazione e facili consensi, ma come strumento di trasformazione e trasfigurazione, in una dimensione poetica, della materia sonora.