

ELENA BIGGI PARODI

OSSERVAZIONI SULLA TRADIZIONE INTERPRETATIVA ITALIANA DI MOZART ALLA TASTIERA

ABSTRACT - A contribution for a History of the Italian interpretation of Mozart's Music is offered by the editions-revisions published in Italy since the second half of 19th Century, made by famous musicians and teachers that created the Italian way to play Piano.

KEY WORDS - Pianoforte Mozart, Editions-revisions Italian pianist.

RIASSUNTO - Un contributo significativo per una storia dell'interpretazione della musica pianistica di Mozart in Italia è fornita dalle edizioni-revisioni pubblicate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ad opera di celebri interpreti ed insegnanti, che hanno fatto 'scuola' nel nostro paese.

PAROLE CHIAVE - Pianoforte Mozart, Edizioni-revisioni pianisti italiani.

L'interpretazione di Mozart alla tastiera, come in genere di tutta la musica della seconda metà del Settecento, è cambiata molto negli ultimi venti anni per la nascita degli studi sulla prassi esecutiva della musica per clavicembalo, clavicordo e fortepiano, grazie alla ricerca interpretativa condotta su questa base da esecutori che hanno approfondito il problema organologico insieme a quello della sensibilità e della cultura dell'epoca. Tuttavia mentre nel caso di Bach tutti oggi conoscono i nomi dei maggiori clavicembalisti che hanno inciso il *Clavicembalo ben temperato*, il repertorio tastieristico di Mozart, terra di confine fra clavicembalo, clavicordo e fortepiano, è ancora oggi almeno in Italia, legato alle esecuzioni memorabili dei grandi pianisti del passato e al suono nitido e squillante del pianoforte moderno, per intendersi lo strumento di Liszt e di Thalberg.

Una registrazione come quella condotta con intento filologico dalla Philips che, insieme alle esecuzioni pianistiche di Ingrid Haebler, Mit-

suko Uchida, contiene numerose pagine mozartiane incise al clavicembalo da Ton Koopman, suona alle orecchie degli appassionati come una ennesima curiosità tirata in ballo per l'occasione delle manifestazioni commemorative per il bicentenario mozartiano del 1991 ⁽¹⁾.

Uguualmente il cofanetto con le variazioni di Mozart, tutte incise da Laura Alvinì su vari cembali e fortepiani, col loro caratteristico suono storicizzante può apparire come un attentato alla giovanile freschezza e all'attualità, oggi più che mai diffusamente sentita, del nostro autore ⁽²⁾.

Pur non essendo disposta a liberarmi di nessuna delle incisioni che possiedo in cui è assente l'interesse filologico ma è tuttavia presente il grande intuito di musicisti di razza, credo che fino a che non saremo disponibili ad ascoltare anche questo suono 'nuovo', non solo timbricamente ma anche dal punto di vista della fraseologia, dell'accentazione, nell'utopico tentativo di riportare alla luce gli accorgimenti esecutivi che rendevano viva e varia questa sonorità, prevarrà piuttosto che la musica di Mozart, la visione che di essa ci hanno tramandato le passate generazioni.

Non vi è dubbio che nel campo dell'intepretazione abbia avuto una fondamentale importanza la tradizione, ci sono alcune caratteristiche di ogni scuola pianistica che costituiscono una traccia riconoscibile dal maestro all'allievo.

La storia dell'interpretazione della musica pianistica di Mozart in Italia è profondamente intrecciata, come è ovvio, alla visione che ebbero di Mozart i suoi intepreti, per questo parallelamente all'aspetto musicale credo sia utile approfondire quali sono state le immagini che, in particolare nelle ultime epoche, le più vicine ai nostri tempi, i musicisti italiani ci hanno tramandato di questo musicista, creando una aspettativa, un orizzonte d'attesa, come vedremo, specificamente italiane.

Una traccia significativa di ciò è fornita dalle edizioni-revisioni pubblicate in Italia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ad opera di celebri interpreti ed insegnanti, che hanno fatto 'scuola' nel nostro paese, e che si possono in qualche modo collocare paradossalmente come altrettante 'variazioni su Mozart'. Non si parla d'una storia lontana, io stessa ho studiato sulle edizioni-revisioni tuttora in circolazione, ancora fonti di sicuro guadagno per le case editrici che ne posseggono i diritti.

La tradizione interpretativa pianistica italiana di Mozart, tuttavia, è

⁽¹⁾ Si ascolti per esempio Mozart, *Tema e due variazioni in La maggiore* «Come un agnello»,

KV.460/454a (G. Sarti) in *Piano rondò, variations, etc.*, 1991, Philips, CD 5, solco 12, Ton Koopman.

stata determinata da fattori contingenti che non sono dipesi unicamente dalle scuole pianistiche; mi riferisco in particolare a ciò che tutti sanno, alla risaputa preponderanza nell'Ottocento musicale italiano della musica operistica, circostanza che ha condizionato la fruizione della musica in Italia in generale.

Contemporaneamente all'esperienza classicistica di compositori come Francesco Pollini⁽³⁾, Bonifazio Asioli, Alessandro Rolla, Peter Lichtenthal⁽⁴⁾, Saverio Mercadante, nella prima metà dell'Ottocento si affermò in Italia una 'moda' strumentale a cui non furono estranei neppure gli stessi musicisti ora nominati. Una 'moda' rappresentata in particolare da due tendenze fra esse complementari. Parte preponderante ebbe il gusto del virtuosismo strumentale; questo fu introdotto nel nostro paese dai memorabili recitals di Paganini a Milano alla Scala varie volte, fra il 1815 e il 1824, e in tutta Italia; per il pianoforte, più in particolare, fecero scuola i recitals di Liszt, sempre nel Teatro del Piermarini nel 1838 e poi la sua presenza a Roma, dove visse stabilmente dal 1861 al 1869, la presenza di Thalberg a Napoli, almeno dal 1856, e ancora del Döhler, allievo di Czerny, tutti pianisti compositori e insegnanti che contribuirono a portare in Italia una scuola pianistico-trascendentale.

Versante opposto della stessa medaglia fu rappresentato dal pathos sentimentale, insito nel repertorio pianistico che allora circolava, determinato da una sorta di decadenza imborghesita del romanticismo. Fino alla seconda metà dell'Ottocento la predilezione nelle Accademie musicali e nella case private italiane è per il genere dei Capricci, Divertissements, Fantasie che, come testimonia un critico dell'epoca, «adornavano e tormentavano i temi d'opera», contribuendo tuttavia in modo attivo alla ricerca timbrica svolta dal pianoforte nel loro tentativo di strappare al pianoforte sonorità orchestrali.

Gli insegnanti e buoni dilettanti che facevano da pionieri tentando viceversa di imporre «al pubblico sviato musiche di Haydn, Mozart ,

(2) Si ascolti per esempio Mozart, *6 Variazioni in Sol maggiore su «Mio caro Adone»* K.180 (173c) dal finale del II atto de *La Fiera di Venezia* di Antonio Salieri, in *Ariettes avec variations pour le clavecin ou pianoforte*, 1990, Symphonia, CD 1, solco 3, Laura Alvini.

(3) E. BIGGI PARODI, Voce «Francesco Pollini», in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, Torino 1988; E. BIGGI PARODI, Voce «Francesco Pollini», in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Mcmillan Press, London 2000⁷; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, F. Blume (fondatore), L. Finscher (editore), 2007.

(4) M. DONÀ, *Peter Lichtenthal, musicista e musicologo in Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60 Geburtstag*, Schneider, Tutzing 1984.

Schubert e Beethoven»⁽⁵⁾ si avvalevano delle copie delle edizioni di Artaria, Mollo, Schott, Hoffmeister, o di edizioni copiate a mano da copisti delle case editrici, visto che esisteva un fiorente commercio di copie manoscritte, oppure dagli stessi allievi che ne avrebbero fatto consumo. Benché il numero degli spartiti manoscritti della musica di Mozart, risalenti con ogni certezza alla metà dell'Ottocento conservati in Italia sia consistente, come ad esempio quelli conservati presso la biblioteca Greggiati di Ostiglia, essi, pur testimoniando una consuetudine esecutiva del repertorio pianistico mozartiano, non ci offrono una traccia d'una particolare concezione interpretativa perché non vi è nessuna altra indicazione al di là di quelle presenti nelle prime edizioni mozartiane da cui erano copiate. Va considerato che ai primi decenni dell'Ottocento in Italia venivano utilizzati ancora indifferentemente i clavicembali per eseguire le composizioni pianistiche da quanti avevano già in casa il vecchio strumento a corde pizzicate, mentre contemporaneamente una tecnica e una didattica specifica stava affermandosi, volta ad utilizzare sempre meglio le risorse espressive del nuovo pianoforte⁽⁶⁾. In questo eterogeneo scenario è possibile azzardare l'ipotesi che l'interprete più colto, capace di applicare «quelle vaghezze che non si possono scrivere e scrivendole non s'imparano dagli scritti» con una concezione esecutiva più clavicembalistica che pianistica, convivesse con un sempre più vasto numero di pianisti che affrontava la pagina mozartiana romanticizzandola, secondo i gusti dell'epoca.

È certo che almeno per la prima parte dell'Ottocento la conoscenza della musica pianistica di Mozart in Italia fu alquanto parziale e limitata ad alcuni titoli, legati all'orizzonte stilistico settecentesco (come il *Rondò in Re maggiore* Kv. 485, *l'Arietta con variazioni su un Minuetto di Johann Christian Fischer* Kv. 189a, *l'Arietta con variazioni in Si bemolle maggiore* Kv. 500, le *Variazioni su un minuetto di Duport* Kv. 573, *l'Arietta con variazioni sul coro «Dieu d'amour» da «Les Mariages samnites»* di Grétry, Kv. 352 (Kv. 374c), insieme alle composizioni più celebri e più specificamente 'pianistiche' come la *Fantasia in do minore* Kv. 475 e la *Sonata in do minore* Kv. 457, la fortunatissima *Marcia Turca* dalla *Sonata in La maggiore* Kv. 331, il genere apprezzato delle sonate a quattro mani Kv. 448, Kv. 521, Kv. 381. Nel 1823 spiccano le 3 *Sonatine* che in

⁽⁵⁾ C. SARTORI, *Il R. Conservatorio di musica G.B. Martini di Bologna*, Le Monnier, Firenze 1942.

⁽⁶⁾ E. BIGGI PARODI, *Il metodo pel clavicembalo di Francesco Pollini ossia il primo metodo per pianoforte in Italia*, «Nuova Rivista musicale italiana», XXV, 1991, pp. 1-29.

realtà sono una trascrizione pianistica dei *Divertimenti per fiati con corno di bassetto in Si bemolle maggiore* Kv. 439 b.

Successivamente, quando l'editoria italiana (7) comincia a pubblicare autonomamente la musica di Mozart la sua preferenza è rivolta, più che alla produzione nata specificamente per il pianoforte, alle trascrizioni, elaborazioni per pianoforte di pagine originalmente destinate ad altri organici, come nel caso del *Requiem*, trascritto nel 1844 per fisarmonica e pianoforte, poi per pianoforte a quattro mani, per due pianoforti a sei mani, alle sinfonie ridotte per pianoforte da Czerny, al *Concerto in re minore* Kv. 466 ridotto da Hummel.

Le trascrizioni in questo periodo tuttavia compivano anche il percorso inverso, dalla pagina pianistica ad altri organici. Molte di queste trascrizioni rielaborazioni furono prodotte per ironia della sorte, proprio dai maggiori estimatori di Mozart, come Lichtenthal, artefice della riduzione per violoncello e pianoforte della già celebre *Fantasia in do minore* KV 475, che nell'intento di diffondere la musica del maestro amato tanto appassionatamente, se ne appropriava, rendendo ancora più inestricabile il problema dell'interpretazione di quella musica scritta da Mozart solo per pianoforte. Spesso la fortuna di una particolare pagina è dovuta alla predilezione da parte di qualche famoso interprete come nel caso del *Rondo in la minore* Kv. 511 che veniva eseguito nei suoi concerti da Anton Rubinstein, come si legge nel frontespizio dell'edizione Ricordi del 1875 e divenne poi, per linea ereditaria diretta, una delle composizioni mozartiane eseguite da Busoni, che era stato suo allievo, fin dall'inizio della sua carriera concertistica.

Risorgimento e Unità d'Italia nel frattempo avevano riempito le case di melodie «sopra i motivi popolari» come le «*Perle italiane*» del Luzzi «dolci melodie sentimentali – come afferma nel 1907 Luigi Alberto Villanis, un critico della generazione successiva – che rivelano ingegno musicale e fanno rimpiangere la mancanza di saggi maggiori» (8). Le pagine dei cataloghi musicali degli editori italiani della seconda metà dell'Ottocento sono affollate dei nomi di tanti compositori-pianisti, oggi sconosciuti. Nelle loro composizioni, languide dal punto di vista della sensibilità, frivole e semplicemente strutturate dal punto di vista della forma, si trova spesso «Il brutto ricordo d'un brutto lirismo operistico»,

(7) G. CILIBERTI, *Mozart e l'editoria musicale italiana in Mozart e gli orientamenti della critica moderna*, Atti del Convegno di studi a cura di Giacomo Fornari, LIM, Lucca 1991, pp. 153-179.

(8) L.A. VILLANIS, *L'arte del pianoforte in Italia*, Bocca, Torino 1907, p. 202.

come lo definisce ancora il Villanis nella preziosa miniera di informazioni della sua monografia su *L'arte del pianoforte in Italia* ⁽⁹⁾. Qualche esempio dal titolo che significativamente contiene qualche spunto patriottico accennando alle bellezze patrie e un carattere 'languido', definito di seguito tra parentesi: *La serenata* (divertimento su tre canzoni napoletane) di Muratgia, *Il ritorno in patria* (Notturmo) di Muratori, *Sul lago* (Schizzo) di Nappi, dello stesso autore anche un malinconico brano come *Progresso*, nostalgicamente definito 'Omaggio al passato', *Fantasia sulla romanza «Il lago di Como»* e *Regret pour la patrie* (Mélodie) di Naranzi.

Il dato più interessante per la nostra ricerca è che si tratta di compositori oggi dimenticati che per vivere, visti i magri compensi dell'autore, dovevano insegnare e dunque erano coinvolti in prima persona nella formazione dell'allievo. Guardando le loro composizioni è facile prevedere quale gusto interpretativo avrebbero sovrapposto all'insegnamento delle composizioni pianistiche di Mozart. Anche gli esponenti più autorevoli dell'arte pianistica italiana come Carlo Rossaro, i quattro Fumagalli (Adolfo, Disma, Polibio, Luca), benché ebbero il merito di contribuire a far sì che il pianoforte divenisse uno strumento estremamente diffuso nella classe sociale media italiana, testimoniano con le loro pagine per pianoforte la lontananza stilistica emotiva dalla tradizione musicale classica. Non è chiaro se in questo scenario fosse la facilità a reperire le edizioni straniere, a stampa o copiate a mano, o piuttosto il disinteresse a rendere tardiva la pubblicazione del repertorio specificamente pianistico di Mozart da parte delle case editrici italiane; tant'è che le prime edizioni italiane di alcune pagine di Mozart risalgono alla metà del diciannovesimo secolo, la *Sonata in Fa maggiore* a quattro mani Kv. 497 nel 1845, del *Quartetto in sol minore* per pianoforte, violino, viola e violoncello Kv. 478 nel 1847, pubblicato nella *Antologia Classica Musicale* edita dalla Gazzetta Musicale di Milano della Ricordi.

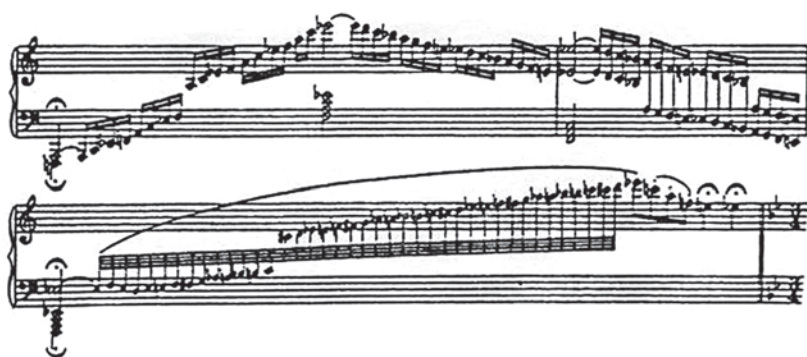
Confrontando l'edizione della *Fantasia e Sonata in do minore* Kv. 475, Kv. 457, pubblicata da Lucca nella collana dell'«Arte Antica e Moderna» nel 1877, con l'Urtext ⁽¹⁰⁾, ci si rende conto che, ancora in quest'epoca, la pagina risultava senza diteggiatura e presentava le medesime indicazioni dinamiche della prima edizione. Insieme alla *Fantasia in do minore* sono in catalogo dallo stesso editore la *Sonata in la minore* Kv. 310, la *Sonata in Fa maggiore*, la *Fantasia in Do maggiore* Kv. 394, la *Marcia turca* e un *Rondò*.

⁽⁹⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁰⁾ La *Fantasia* K. 475 fu pubblicata da Artaria nel 1784 con la *Sonata in do minore*, la pubblicazione è indicata come op. XI e dedicata a Madame Therese de Trattner.



Es. A1 - *Fantasia in do minore* Kv. 475, Allegro, bb. 47-50, «Arte Antica e moderna», ed. Lucca.



Es. A2 - *Fantasia in do minore* Kv. 475, Allegro, bb. 47-50, Urtext.

Nel 1881 nella collana «Biblioteca del Pianista», (indicata sugli spartiti come *Biblioteca Classica*) nello stesso catalogo della casa editrice Lucca, troviamo una raccolta intitolata *Scelta di pezzi classici* nella quale ci sono vari brani di Mozart per il pianoforte: oltre a quelli su menzionati, la *Sonata in Re maggiore*, l'*Adagio in si minore*, la *Giga in Sol maggiore*, il *Minuetto in Re maggiore*; i brani, come indica il frontespizio, sono «riveduti ed arricchiti da apposita digitazione, di segni, dei portamenti più precisi e coll'aggiunta di tecniche osservazioni da Francesco Kroll». Si tratta d'un grande cambiamento: il nuovo scopo di queste edizioni è essenzialmente didattico, si cercano di rendere accessibili i passaggi tecnicamente più impervi, di organizzare per l'alunno l'inter-

pretazione della frase dal punto di vista dinamico. Allo stesso tempo al criterio della edizione-revisione contribuisce la concezione tipicamente romantica di attribuire carattere di creatività all'esecuzione, l'insegnante deve offrire allo scolaro una sicura traccia per un'interpretazione che si elevi dalla mediocrità o da un approccio meramente conoscitivo.

Non è possibile trascurare a questo punto l'importanza economica che assume l'edizione revisione divenendo una sicura occasione di guadagno per il pianista italiano che come unica fonte di sostentamento aveva l'insegnamento. Non a caso la revisione è una pratica a cui, nella maggior parte dei casi, il pianista si dedica una volta che si è ritirato dalla vita concertistica, costituendo una sorta di garanzia per gli allievi, di biglietto da visita del revisore.

In questi casi la sovrapposizione del gusto dell'epoca è evidentissima. Si consideri l'esempio B con la cadenza conclusiva dell'Allegro della *Fantasia in do minore* K. 475 (bb. 47-49) della revisione di Francesco Kroll.

Es. B - *Fantasia in do minore* K. 475, Allegro, bb. 47-50, ed. Lucca, «Biblioteca classica», edizione-revisione di Francesco Kroll, 1881.

Le indicazioni dinamiche e agogiche, l'accentuazione del Kroll denotano la ricerca degli effetti del pianismo drammatico. Si noti la tendenza a cercare nella frase dei culmini melodici a cui tendere e successivamente la distensione del flusso discorsivo: tensioni e distensioni evidenziate dalle opposte forcelle dinamiche. Ogni cellula si organizza in organismi discorsivi più ampi che concorrono all'individuazione di un *Höhepunkt*

di una frase più ampia. Non diversa dall'organizzazione formale della musica di Beethoven o di Wagner.

Si noti l'aggiunta da parte del revisore dell'accordo finale, che va eseguito come indica in una nota: «durante la scala cromatica e levando il grande pedale si pone la sinistra prontamente al di sopra del grande accordo in notine. Le dita tengono i tasti di questo accordo, senza ripercuoterli durante tutta la progressione. La confusione dei suoni, che nasce dall'uso del pedale, è indifferente finché dura il tratto cromatico, specialmente se lo si incomincia più debolmente aumentando di forza e di velocità. Appena che il movimento si ferma sul tono più alto, si fa pure cessare la confusione, abbassando lo smorzo».

A questa enfatica sonorità come si vede concorre l'indicazione di usare il pedale di risonanza, chiamato ancora 'grande pedale', secondo una traduzione letterale dal francese che deriva dal metodo di Adam, ancora piuttosto diffuso in Italia.

È evidente il tentativo di queste edizioni di rendere 'attuale' Mozart, enfatizzando esplicitamente le possibilità pianistiche di quella musica con indicazioni dinamiche e agogiche adeguate, con un gusto per una sonorità possente, continuamente sostenuta dall'uso continuo del pedale, lasciato in dote dal virtuosismo lisztiano e thalberghiano.

L'influsso della scuola di Thalberg e della sua celeberrima *Arte del canto applicata al pianoforte*, basata sulla ricerca d'una varietà di colori pianistici tanto minuziosa da poter rivaleggiare con la voce, si propagò in Italia fra gli allievi capostipiti di differenti scuole pianistiche, influenzando generazioni intere di pianisti.

Fra di essi uno dei più importanti fu Beniamino Cesi, napoletano (1845-1907), invece di continuare col repertorio del maestro, costituito da composizioni sulle più note melodie d'opera, divenne un appassionato interprete di Bach, Schumann, Chopin ma, in particolare, di Beethoven, fu il primo, ad esempio, ad eseguire in pubblico in Italia la *Sonata in Si bemolle maggiore*, op. 106. Dopo aver accumulato una grandissima esperienza come didatta e concertista Beniamino Cesi fu chiamato da Anton Rubinstein a ricoprire la cattedra di pianoforte al Conservatorio di S. Pietroburgo. Sfortunatamente un attacco di apoplezia lo rese paralizzato nel 1891, costringendolo ad interrompere la sua carriera di concertista. Tornato a Napoli continuò a insegnare a Napoli e a Palermo, scrisse un celeberrimo metodo per il pianoforte e fu un fecondo autore di alcune antologie pianistiche in cui ci sono alcune pagine di Mozart.

Le indicazioni dinamiche delle edizioni di Beniamino Cesi sono piuttosto scarse, anzi in qualche caso danno l'impressione di non volersi cimentare a organizzare la frase mozartiana, tuttavia la tavolozza sonora

sembra insistere su una sonorità possente con i continui *sforzando*. Beniamino Cesi dedica invece una grande attenzione alla diteggiatura, nella dichiarata intenzione di offrire una guida per superare la difficoltà tecnica. Che l'interpretazione di Mozart sia romanticizzata è evidente dal massiccio uso del pedale, con l'adozione della notazione del pedale in valori ritmici, quale era stata proposta proprio in quegli anni da Hans Schmitt ⁽¹¹⁾ in *Das Pedal des Claviers*.

Es. C - *Fantasia* in do minore K. 475, Adagio, bb. 1-10 Beniamino Cesi.

Successivamente nelle revisioni delle sonate di Mozart per Ricordi firmate a quattro mani dal figlio Sigismondo Cesi (1869-1936) con Er-

⁽¹¹⁾ H. SCHMITT, *Das Pedal des Claviers*, Doblinger, Vienna 1907.

nesto Marciano, si notano aumentare progressivamente le indicazioni per il fraseggio, si trovano segni di accentazione, staccati o legature che disegnano più precisamente ogni cellula della frase, come ad esempio nelle due versioni, una del 1908 l'altra del 1928 della *Fantasia in re minore* K. 397.



Es. D - *Fantasia* in re minore K. 397, Adagio, bb. 9-22. rev. Sigismondo Cesi e Ernesto Marciano, Ricordi, 1928.

Ad orientare l'esecuzione pianistica verso una massiccia sonorità orchestrale contribuì il progressivo incontro in Italia col teatro wagneriano, in particolare con i brani orchestrali di questo autore che dalla fine dell'Ottocento cominciavano ad affollare i programmi concertistici.

Una delle più importanti personalità per la storia del pianoforte della fine del secolo nel nostro paese fu Giovanni Sgambati (1841-1914), che quando Liszt si stabilì a Roma, dal 1861, ospitò presso casa propria la «Scuola Romana» del compositore. Sgambati, oltre che attivo compositore, fu docente del Conservatorio di S. Cecilia dal 1868, e fondatore nel 1877 del Liceo Musicale Romano. Quando Wagner a Roma nel 1876 ne udì le composizioni si fece carico personalmente di proporle all'editore Schott.

Parlando della musica pianistica di Giovanni Sgambati Luigi Alberto Villanis ci informa circa i gusti e le tendenze dell'Italia pianistica dell'epoca

L'arte anziché vagolare nel regno della semplice forma, sa ormai abbeverarsi con sicurezza alle fonti emozionali della nostra vita ⁽¹²⁾.

(12) L.A. VILLANIS, *op.cit.*, p. 223.

La distanza fra il pianismo mozartiano e quel pianismo, come dice il Villanis (si badi bene non in senso dispregiativo) «in cui l'idea è resa pletorica dalla massiccia disposizione d'accordi che l'avviluppano»⁽¹³⁾ è, evidentemente, enorme.

Il sospetto tuttavia, a dispetto delle tante edizioni revisioni che si avvicendano negli anni successivi, è che la musica pianistica di Mozart, almeno quella per pianoforte solo, non sia tenuta in grande considerazione dalle scuole pianistiche italiane della fine del secolo; esaminando il diffuso *Piccolo manuale per gli esami di licenza e magistero*⁽¹⁴⁾ di Giuseppe Cerquetelli, pubblicato a Firenze ai primi del Novecento, contrariamente alle parole di stima espresse per il compositore definito «uno di quei geni straordinari che riempiono di meraviglia il mondo», le uniche composizioni di Mozart segnalate nella sua *Guida pratica per lo studio del Pianoforte*, sono alcune sonatine per il livello dei principianti. In varie occasioni Cerquetelli sembra esprimere un senso d'incolmabile lontananza stilistica ed emotiva da Mozart e dalle «soavi emozioni» dei suoi tempi.

L'ambito di questa indagine sulle tracce d'una tradizione interpretativa italiana della musica per pianoforte di Mozart giunge a collegarsi in questo senso a Beethoven, o meglio alla tradizione interpretativa che di Beethoven si ebbe nel nostro paese, in cui, come è noto fu presentato in ritardo, con le memorabili esecuzioni lisztiane del 1837 a Milano.

Anche il recupero effettivo di Mozart nelle sale da concerto italiane sembra avvenire grazie ad un'assimilazione a Beethoven, come nel caso del concertista italiano Costantino Palumbo che, come racconta un grande insegnante di pianoforte Vincenzo Vitale:

fu tra i primi a eseguire Mozart, vincendo l'indifferenza generale per questo autore, e allo stesso tempo fu un grande interprete di Beethoven tanto che le sue esecuzioni di sonate beethoveniane furono considerate modelli d'intuizione interpretativa⁽¹⁵⁾.

Una diversa tendenza che contribuì a dare una connotazione specifica alla storia dell'interpretazione pianistica italiana di Mozart è quella che si riferisce al recupero della musica di Domenico Scarlatti e dei clavicembalisti italiani.

Il recupero di Scarlatti inizia in Italia con Alessandro Longo (1864-

⁽¹³⁾ L.A. VILLANIS, *op. cit.*, p. 242.

⁽¹⁴⁾ G. CERQUETELLI, *Piccolo manuale per gli esami di licenza e magistero al corso di pianoforte*, Genesio Venturini, Firenze [dopo il 1899].

⁽¹⁵⁾ V. VITALE, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1983, p. 83.

1945) che si formò alla scuola di Beniamino Cesi. Longo fu docente di pianoforte, poi direttore del Conservatorio di Napoli. Longo attuò, successivamente a Czerny che aveva pubblicato duecento sonate scarlattiane ricavandole dalle collezioni manoscritte che circolavano nell'ambiente viennese, la revisione di tutto il corpus sonatistico di Domenico Scarlatti. Ne realizzò la pubblicazione a Milano, fra il 1906 e il 1910, contribuendo non solo alla riscoperta di questo autore ma anche degli altri clavicembalisti italiani. A ciò concorse anche attraverso la rivista da lui fondata *L'arte pianistica*, divenuta poi *Vita Musicale italiana*.

La diffusa riscoperta di Scarlatti e dei clavicembalisti italiani, condotta tuttavia con un'inadeguata conoscenza dei problemi stilistici legati alla prassi e alla tecnica strumentale del passato, portarono a diffondere uno stile esecutivo superficiale e brillante, ricco di stimoli virtuosistici, per intenderci a fraintendere lo stile clavicembalistico con le pittoresche «cascate di perle sonore», evocate da D'Annunzio ne *La Leda senza cigno*.

In questo orizzonte stilistico pre-pianistico fu inquadrata per certi versi anche la musica di Mozart.

Nel suo trattato *«sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare ne' suoi aspetti psico-fisiologici»* scrive Attilio Brugnoli:

Scarlatti dette molta importanza alla leggerezza del braccio ed alla scioltezza del polso. Affermò essere necessaria l'immobilità della mano con libero movimento delle dita. Mozart, scrive il Niemetschek, richiedeva dal pianista mano immobile e tranquilla, naturale leggerezza, flessibilità e tale fluida rapidità che i passaggi «scorressero via come olio». Sconsigliava lo studio della musica che pregiudicasse tali criteri e desiderava correttezza, chiarezza, esattezza in tutti i dettagli, desiderava pure che ogni nota avesse un'espressione e disapprovava tutte le precipitazioni di andamento. Il Niemetschek scrive ancora che Mozart suonando sapeva muovere le mani sulla tastiera così dolcemente e con tanta naturalezza che l'occhio non se ne rallegrava meno dell'orecchio ai suoni. È da meravigliarsi ch'egli, specialmente con la sinistra, potesse abbracciare tanti tasti. Questo deve essere attribuito all'eccellente maniera di digitare che aveva appreso dal diligente studio delle opere di Bach ⁽¹⁶⁾.

Molto interessante è pure notare che nel quadro sintetico generale che offre della genealogia delle scuole pianistiche (appendice A) Bru-

⁽¹⁶⁾ A. BRUGNOLI, *Dinamica pianistica. Trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare ne' suoi aspetti psico-fisiologici*, Ricordi, Milano 1926, cap. III.

gnoli faccia derivare la scuola italiana da Mozart, come filiazione diretta attraverso Francesco Pollini ⁽¹⁷⁾, da lui indicato tanto quanto allievo del maestro salisburghese quanto di Muzio Clementi.

L'esigenza di riannodare i fili del presente col proprio passato strumentale è in quegli anni estremamente sentita. Nel primo volume della rivista «Musica» del 1941 che, come annuncia in modo deferente l'editore Sansoni «vede la luce nel tempo di Mussolini, durante il quale rifioriscono i valori dello spirito e della cultura», le sonate clavicembalistiche di Scarlatti sono portate ad esempio per affermare la continuità della tradizione pianistica italiana nell'Ottocento. Per l'imperante concezione storiografica storicistica del Ventennio esse costituivano l'anello di congiunzione fra il passato organistico italiano rinascimentale, la scuola clavicembalistica settecentesca e il moderno pianismo del primo Novecento. Lo stile scarlattiano, o quello che veniva considerato tale, venne considerato come rappresentativo di uno stile tastieristico tutto italiano.

Persino Alfredo Casella nel suo libro *Il pianismo attuale in Italia*, fotografia delle opinioni d'un ambiente culturale fra i più avanzati nell'Italia degli Anni Trenta, rileva «quanta parte abbia avuto l'arte di Domenico Scarlatti nella continuità della nostra tradizione pianistica nell'Ottocento» visto che da esso Muzio Clementi «prese le mosse per la fondazione dello stile pianistico moderno». Proseguendo Casella afferma che

se esiste nella maggior parte dei casi un carattere nazionale nella creazione, questo si riscontra pure nell'interpretazione. [...] lo stile scarlattiano – a suo dire – è rimasto tanto vivo nella pratica musicale italiana che, scomparsa ogni traccia di corruzione e di decadenza ottocentesca ... gli italiani attuali possono tranquillamente riallacciare quella grande tradizione nostra [...] e per quanto riguarda noi altri pianisti possiamo tranquillamente constatare che quello stile pianistico che da pochissimi anni da noi si è formato, corrisponde pienamente per i suoi caratteri culturali artistici e tecnici alla maggiore tradizione pianistica nostra, quella che si riassume coi nomi di Domenico Scarlatti, di Clementi e di Busoni ⁽¹⁸⁾.

Parlando di Mozart, Casella scrive:

Mozart era un celebre concertista e le sue sonate sono strumentalmente infinitamente superiori a quelle di Haydn. – e che – [...] in questa parte

⁽¹⁷⁾ E. BIGGI PARODI, *Francesco Pollini e il suo tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX, 1996, pp. 332-363.

⁽¹⁸⁾ A. CASELLA, *Il pianismo attuale in Italia*, «Musica», Sansoni, Firenze 1942, p. 182.

della produzione mozartiana si incontra quel miracoloso equilibrio fra sentimento e mezzi tecnici [...] – affermando – [...] anche se la mentalità di Mozart rimase fino alla fine più clavicembalistica non sono rare però nelle ultime sonate disposizioni già puramente pianistiche che lasciano già intravedere imminente Beethoven ⁽¹⁹⁾.

A proposito dell'interpretazione pianistica del suo tempo Casella denuncia i «residui di cattivo gusto ottocentesco», fra cui

il deplorable vizio di suonare la mano sinistra in precedenza sulla destra, vizio del quale non era immune nemmeno il grandissimo Paderewski e che oggi ha raggiunto una dignità, una compostezza, una pensosità le quali non debbono far piacere a coloro che vorrebbero continuare a far credere che il cattivo gusto, l'enfasi, la teatralità ed il provincialismo debbano essere perpetuamente associati all'arte italiana.

Casella si erge a difensore della nuova generazione di pianisti italiani fra cui Arturo Benedetti Michelangeli:

Ed infatti, come è il caso in giovani quali Arturo Benedetti Michelangeli, si odono quei difensori nostalgici d' un'Italia che fu e che non tornerà mai più, affermare che si tratta di artisti freddi e senz'anima. Mentre invece si tratta precisamente del contrario: di un'arte pianistica fatta di ricca vita interiore che si esprime per mezzo d'una tecnica sovrana, realizzando un tipo di interpretazione veramente italiano per la sua purezza e nobiltà, uno stile d'esecuzione che definirei volentieri (e già così lo si è definito all'estero) 'apollineo'.

Fra i fattori contingenti che determinarono le trasformazioni che il pensiero italiano compì sull'immagine della musica per pianoforte di Mozart va ricordato l'incontro nel nostro paese con la musica contemporanea, introdotta in Italia fra gli altri dallo stesso Casella.

Parallelamente alla denuncia delle esecuzioni «residuo del cattivo gusto ottocentesco» si posero le basi per una lettura falsamente prepianistica di Mozart, che castigasse le risorse dinamiche del moderno pianoforte. Come è noto al contrario gli studi condotti sulla prassi esecutiva clavicembalistica e fortepianistica ci hanno dimostrato oggi che nulla è più contrario all'ideale esecutivo clavicembalistico e fortepianistico che l'uniformità; il bravo fortepianista e clavicembalista era estremamente interessato all'espressività che non potendo essere realizzata con le capacità dinamiche dello strumento, otteneva attraverso tanti accorgimenti illusionistici, come la maggiore durata d'una nota rispetto

⁽¹⁹⁾ A. CASELLA, *Il pianoforte*, Ricordi, Milano 1937, p. 34.

all'altra per creare un effetto d'accentazione, o con un uso estremamente ponderato degli abbellimenti, ma, in epoca modernista strawinskiana, gran parte del recupero della musica del Settecento fu contrassegnato dalla ricerca, dalla quale non furono immuni neanche le ineguagliabili interpretazioni di Michelangeli, d'una dinamica uniforme, d'una accentazione marcata che suggerisse l'idea d'un meccanicismo rigido e ripetitivo.

Massimo Mila nel 1941 traccia un quadro sintetico generale della storia dell'interpretazione pianistica di Mozart nel nostro paese non troppo diverso da quello descritto da Casella: «Verso la fine del secolo – Mila afferma, ironicamente, ebbe luogo «la canonizzazione di Mozart [...] consacrato definitivamente nei quattro volumi della biografia dello Jahn (1856-1859)»; a seguito di ciò si diffuse l'immagine d'un «Mozart tutto grazia ed equilibrio [...] che evocava una sorta di paradiso Biedermeier, un 'oasi di tranquilla pace piccolo-borghese»⁽²⁰⁾ poi, a detta di Mila, ci fu la reazione, si sottolinearono «le improvvise insurrezioni passionali dell'artista che ai suoi contemporanei era apparso come un audace romantico»⁽²¹⁾, fino all'epoca della

estrema saturazione wagneriana e straussiana per cui nelle dichiarazioni programmatiche dei musicisti degli anni Venti e Trenta, Mozart divenne l'araldo della musica pura, oggettiva che dir si voglia, della musica non espressiva, riposante unicamente sull'astratta combinazione dei valori sonori⁽²²⁾.

L'exkursus di Mila sulla storia delle interpretazioni pianistiche conclude che nel 1941 (l'epoca in cui scrive) la musica di Mozart in Italia ed in Francia, «viene localizzata nei poli, solo apparentemente opposti, del puro arabesco e d'una misteriosa metafisica, tutti – osserva ironicamente il musicologo – sembrano ben d'accordo nel volerle negare lo stadio, apparentemente intermedio, della umanità».

In occasione del centocinquantesimo anniversario della morte di Mozart, Luigi Ronga, compilando la rassegna stampa dei maggiori lavori comparsi su Mozart in Italia e all'estero, scrive:

Essere mozartiani può conferire una patina più fresca all'atteggiamento un po' stanco ma sempre d'effetto, di un anti-beethoveniano e di un anti-wagneriano. Il massimo poi del piccante si ottiene con questa sapiente

⁽²⁰⁾ M. MILA, *Mozart e i Mozartiani in Saggi mozartiani*, Il Balcone, Milano 1945, pp. 28-29.

⁽²¹⁾ M. MILA, *op. cit.*, p. 30.

⁽²²⁾ M. MILA, *op. cit.*, p. 33.

miscela: prediligere i toni più consunti, più estenuati del Mozart settecentesco insieme ai toni più crudi, più sanguigni [...] del Verdi giovanile, tutto frenetico istinto[...]. I mozartiani tendono dunque alla rivelazione del vero Mozart ma il culto non è dogmaticamente unitario e riti diversi offrono la loro propria perentoria liturgia. Il risultato più concreto è che l'interpretazione di Mozart ha assunto in genere un aspetto vivo e colorito, grazie alla sensibilità e all'ingegno dei celebranti meglio preparati ⁽²³⁾.

A questa idealizzazione sembra corrispondere la concezione d'un pianismo mozartiano d'una espressività calibratissima, realizzata attraverso una padronanza del suono assoluta, che coniuga l'equilibrio ma allo stesso tempo è anticipatore, dal punto di vista emotivo, del pianismo drammatico di Beethoven. Si tratta d'una concezione espressa anche da Alfredo Casella nel 1937:

Non è esagerato affermare che la suprema virtuosità del pianismo risiede precisamente in questa facoltà del saper cantare su quello strumento, e che sia prova di maggior padronanza della tastiera l'esecuzione perfetta di un Andante di Mozart oppure di un Notturmo di Chopin anziché quella di una rapsodia di Liszt ⁽²⁴⁾.

Casella curò varie edizioni del repertorio pianistico mozartiano alla fine della propria carriera, si tratta però di revisioni irrisolte, dove i segni grafici non giungono ad offrire una posizione interpretativa precisa e allo stesso tempo la mancanza di conoscenze specifiche della prassi esecutiva dell'epoca di Mozart impedisce a Casella di entrare nel vivo di problemi quali l'accentazione, il fraseggio; ad esempio rispetto al problema delle note staccate indicate da Mozart con il punto, o con il trattino verticale per gli staccati più brevi, la sua indicazione è la medesima. O ancora suggerisce cambiamenti del fraseggio che impoveriscono connotativamente la scansione della frase musicale, proponendo tuttavia ancora una volta un codice del pianismo romantico

⁽²³⁾ L. RONGA, *W. A. Mozart nel 150° anniversario della morte*, in «Musica», Sansoni, Firenze 1942, p. 264.

⁽²⁴⁾ A. CASELLA, *op. cit.*, pp. 86-87.

.....

Es. E1 - *Sonata in la maggiore* K. 331, Marcia turca, bb. 41-50, rev. Casella, Ricordi 1952.

Es. E2 - *Sonata in la maggiore* K. 331, Marcia turca, bb. 41-50, Urtext.

Casella indica fra i massimi interpreti di Mozart Ferruccio Busoni:

È curioso notare come più tardi ancora finalmente Busoni si sia avvicinato a Mozart, per il quale egli ebbe negli ultimi anni un'ammirazione sconfinata e che egli interpretava in modo prodigioso: l'esecuzione che diede a Roma pochi anni prima della morte, del *Concerto in do minore* è un avvenimento artistico che non dimenticherò mai, tanta era la vastità di respiro, la drammaticità, la ricchezza di colori e di vita che egli conferì a quella musica e che rivelò a molti di quelli che ebbero la fortuna di ascoltarlo quel giorno, un Mozart grande come Beethoven e certo ben diverso dal musicista modesto e piuttosto tedioso che troppi interpreti usano presentarci al posto di quell'altro ⁽²⁵⁾.

Non sappiamo con esattezza come Busoni eseguisse Mozart, le sue esecuzioni di alcuni concerti del 1918 sono ricordate con grande ammirazione da tutti quelli che assistettero. Sappiamo che, come era avvenuto per Monteverdi, Bach e Liszt, Busoni riscriveva Mozart, come si legge in una lettera alla moglie del 25 ottobre 1919:

Ieri – per trovarmi un'occupazione – ho rielaborato quel *Rondò* del concerto di Mozart che devo suonare a Zurigo [il *Concerto in La maggiore* K. 488]. È pieno di passi non lavorati, evidentemente scritto in gran fretta, innocuo ma brillante; e penso che adesso abbia acquistato più splendore ⁽²⁶⁾.

Come egli intendesse interpretare «l'anello di congiunzione fra Bach e Beethoven» come Busoni definisce Mozart, non è dato di sapere. Busoni detestava la «sentimentalità borghese» ma allo stesso tempo è molto probabile che utilizzasse la medesima ricerca timbrica presente nell'incisione del *Notturmo in fa diesis maggiore op. 15 n. 2* di Chopin, d'un cantabile ricercato che alleggeriva e sfumava sistematicamente i tratti ornamentali, con un gusto delle smorzature e delle filature paragonabile a quello dei cantanti dell'opera pre-verdiana, un gusto del canto italiano a cui s'era ispirato lo stesso Thalberg. In questa direzione prosegue certamente uno dei suoi più grandi allievi, Carlo Zecchi, nato a Roma nel 1903 morto a Salisburgo nel 1984, di cui ci rimane una memorabile incisione della *Sonata in Re maggiore* K. 284 c. Vorrei ringraziare in questa occasione il noto pianista italiano Riccardo Risaliti che me ne ha fornito la registrazione. Siamo in presenza a mio avviso d'una pagina importante nella storia dell'interpretazione di Mozart, con una visione

⁽²⁵⁾ A. CASELLA, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁽²⁶⁾ F. BUSONI, *Briefe an seine Frau*, a cura di F. SCHNAPP, Verlenbach, Zürich; Rota, Leipzig 1935.

proposta da un grande musicista da una prospettiva fortemente radicata nella tradizione musicale italiana.

L'interpretazione di Zecchi ⁽²⁷⁾ utilizza una dinamica contenutissima attuando allo stesso tempo una preziosa decorazione della più piccola cellula melodica, con continue minime variazioni dell'intensità e della durata che disegnano un cantabile pianistico d'una suggestione memorabile. Si noti al contrario la cantabilità espressiva d'un grande pianista contemporaneo come Giesecking ⁽²⁸⁾ che tende ad applicare un suono sostenuto a tutta quanta la linea melodica. La cantabilità utilizzata da Zecchi ⁽²⁹⁾ si unisce a un tocco brillante, nelle scalette sgranate del Rondò, con un'articolazione sciolta e scarti accentativi di sapore parascarlattiano.

Concludendo, pare evidente che nell'Italia di prima della guerra convivessero diversi atteggiamenti teorici e interpretativi del pianismo mozartiano. In primo luogo il recupero del pianismo mozartiano per la direttiva che potremmo definire pre-pianistica, che da un parte tentava di raggiungere una presunta omogeneità dinamica e un'accentazione para-clavicembalistica (nella ricerca d'un legame con l'esperienze musicali italiane precedenti), dalla parte opposta il recupero di Mozart cercando di metterne in luce la filiazione diretta di Beethoven, considerato il punto d'arrivo supremo d'ogni esperienza strumentale. Entrambi i tentativi ebbero la medesima matrice idealistica-romantica, con lo scopo di svelare ed inquadrare, secondo le esigenze d'una concezione storiografica storicistica, l'enigmatico, inarrivabile, fenomeno del pianismo mozartiano.

Oggi, che la musica di Mozart ha raggiunto le platee più numerose è importante che i cultori della prassi esecutiva 'filologica', con la loro ricerca d'una interpretazione 'autentica' (irrealizzabile ma non per questo meno legittima), siano consapevoli di stare proseguendo un processo in cui ogni momento precedente ha avuto la sua giustificazione e la sua dignità storica e artistica, testimoniando il particolare rapporto di ciascuna epoca col passato.

⁽²⁷⁾ *Mozart, Sonata in Re magg. K(6)284 c [K.311], Andante con espressione, Carlo Zecchi, 1954, registrazione privata.*

⁽²⁸⁾ *Mozart, Sonata in Re magg. K(6)284 c [K.311], Andante con espressione, Walter Giesecking, EMI, 1954, CD 3, solco 2.*

⁽²⁹⁾ *Mozart, Sonata in Re maggiore K(6) 284 c [Kv. 311], Rondò, Carlo Zecchi, registrazione privata.*

APPENDICE

Sono state osservate le composizioni pianistiche mozartiane risalenti all'Ottocento conservate presso la Biblioteca Greggiati di Ostiglia:

- Fantasia [Kv. 475], Sonata [Kv. 457], Rondò [Kv 616], segn.: Mss. Musiche B 2397
Fantasia in do minore, segn.: Mss. Musiche B 482
Rondò très facile pour le clavecin ou pianoforte ouvre. 23 [Kv. 485], segn.: Mss. Musiche B 1640
Sonate pour le fortepiano ou clavecin, à Vienne chez Hoffmeister, segn.: Mss. Musiche B 1641
Ariette avec variations pour le pf. [Kv. 500], segn.: Mss. Musiche B. 3848
Arietta con variations per pianoforte [Kv 189a], segn.: Mss. Musiche B 3851
Ariette avec variations pou le cl. ou pf. [marche de mariages samnites Kv. 374c], segn.: Musiche B 3853
10 variazioni per cl. [Kv. 455], segn.: Mss. Musiche B 3852
Variazioni su un minuetto di Duport [Kv. 573], segn.: Mss. Musiche B 3849
Variazioni su un minuetto di Duport [Kv. 573], segn.: Mss. Musiche B 3850
Sonate a quatre mains sur un Clavecin ou Fortepiano [Kv. 448; Kv. 381], segn.: Mss. Musiche B 1642
Sonata a quattro mani [Kv. 521], segn.: Mss. Musiche B 1644/2
Sonate pour deux clavecins ou Pianoforte [Kv. 448], segn.: Mss. Musiche B 1643 V
Appendice A. BGc
Variazioni su «Ah vous dirais-je maman», segn.: Mayr N.C. 1.3

Composizioni manoscritte del repertorio mozartiano per tastiera conservate in Italia, risalenti con ogni probabilità alla prima metà dell'Ottocento:

BGi

Gran Sonata per fortepiano in Re maggiore a 4 mani [Kv 123 a], segn.: 17239,3

BRc

- Grande Sonata à 4 main, ouvre 12 1839 [Kv. 497], segn.: Pasini 27
Sonata a 4 mani per clav. o pf, Salò 27 luglio 1808 [Kv. 358], segn.: Pasini 25
Sonata per 2 pf in Re maggiore [Kv. 448], segn.: Soncini 10
6 variations pour le fp [Kv. 398], segn.: Soncini 168
12 variations per clavicembalo [Kv. 455], segn.: Soncini 169
variazioni su un Minuetto di Duport [Kv. 573], segn.: Pasini 41

Mc

- Fantasia [Kv. 475], segn.: I. A. 418.1
Fantasia [Kv. 608]segn.: I.A. 418-9
Sonata in Re maggiore, segn.: Nosedà
Variations pour le clavecin ou pianoforte, segn.: Nosedà

Sonata in Do maggiore a 4 mani per cembalo o pf., segn.: Nosedà

Sonata in re minore a 4 mani per pianoforte, segn.: Nosedà

Moe

Ariette avec variations pour le clavecin o pianoforte [Kv. 352 all'interno Marche des Mariages Samnites], segn.: Mus. F. 1919

Minuet rondò con 14 variazioni per il cembalo per il sig. conte Paolo Seghizzi, segn.: Mus. F. 1886

Sonata per fortepiano [Kv. 545] ad uso di Isabella Rangoni, segn.: Mus. F. 1977

Rc

Sonata a 4 mani in Do maggiore, segn.: Ms. 2530,3

Tn

Fantasia e Sonata, segn.: Foà-Giordano 388-1

Fantasia e Sonata, segn.: Foà-Giordano 388-2

Trento- Archivio di Stato

Minuetti per il clav. aus dem k.k. kleinen redouten Saal 1791[Kv.599 1/1, Kv. 601 n.2]

Sonata in Do maggiore per clav.