

Mozart: Bellezze sottratte.

Don Giovanni: Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quell visetto d'oro, quell viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato

Mozart ha lasciato ai cornisti un'eredità longeva di opere leggendarie. Ai contrabbassisti viene spesso chiesto scherzosamente se avrebbero preferito suonare il flauto, mentre a poveri cornisti innocenti capita che gli sconosciuti fischiettinò il tema del famoso Rondò KV495.

In questo disco vogliamo prendere come punto focale una delle composizioni più memorabili di Mozart per il corno: il Quintetto in Mi bemolle KV407. Il percorso più consueto sarebbe di abbinare quest'opera ad altre composizioni per corno ed archi dal tardo Settecento o il primo Ottocento, concepite dai molteplici compositori dell'epoca ingiustamente trascurati e dimenticati da tempo. Abbiamo invece preferito illustrare vari modi in cui il corno si sia 'impadronito' delle opere di Mozart, e fra questi un esempio di come Mozart si sia 'impadronito' di un'opera per se'.

Questo repertorio ci offre anche l'opportunità di esplorare le vite di tre celebri cornisti tra Settecento e Ottocento: Joseph Leitgeb, Giovanni Punto e Giovanni Puzzi, oltre che l'allievo di quest'ultimo, il cornista amatoriale Barham Livius, imprenditore londinese.

In questo periodo troviamo una maestria di scrittura tra la più distinta per il corno naturale del periodo classico (detto anche 'corno a mano') e compare un primo utilizzo delle valvole. Il corno naturale utilizza i suoni armonici naturali dello strumento, cosiddetti 'aperti', in combinazione con una tecnica di manipolazione dei suddetti armonici per mezzo dell'introduzione della mano destra nella campana dello strumento, creando una nuova gamma di colori.



Questo disco si apre con un'opera che resta tutt'oggi misteriosa. Il tema dell' **Air varié pour corno** non è altro che quello di 'Là ci darem la mano' dal *Don Giovanni* di Mozart. La fonte manoscritta si trova in una collezione legata al cornista ottocentesco Giovanni Puzzi (1792-1876), nel quale purtroppo il nome del compositore rimane difficile da decifrare. Sono state suggerite ipotesi come 'Fincke' o 'Duché' ma rimangono poche prove certe sull'identità dell'autore.

La prima comparsa di Puzzi risale a poco prima del 1809, quando fu raccomandato a Napolene da Ferdinando Paer (compositore conterraneo di Puzzi, nativo di Parma) e vinse un posto nella Chapelle de l'Empreur. Poco più tardi, grazie al sostegno della *prima donna assoluta* Angelica Catalani, si esibì come solista al Théâtre Italien di Parigi, dove sarebbe diventato il celebre *cor solo* (primo corno) del teatro. Dopo la caduta dell'impero napoleonico nel 1815 il duca di Wellington portò Puzzi in Inghilterra, dove causò scalpore immediato e si esibì con celebri virtuosi, sia strumentisti, sia cantanti, fra cui Lizst, Dragonetti, Lablache, Rubi e Pasta.

Nessun altro strumentista vivente riusciva a trarre suoni così dolce e raffinati dal orno; sembra ottenere l'impossibile, ed era unico come solista su quello strumento ingrato.

Tina Whitaker, Sicily and England, 1907

L'albo di manoscritti, lasciato in dotazione alla British Library, contiene un miscuglio di composizioni che potrebbe essere la collezione dei 'successi' di Puzzi durante i suoi anni di fama londinese dagli anni '20 agli anni '50 dell'Ottocento. Alcuni dei pezzi sono di Puzzi stesso mentre altri sono dedicati a lui. Spesso presentano temi ricavati da celebri arie d'opera ('Oh! Divina Agnese' dalla *Beatrice di Tenda* di Bellini), melodie di 'ballads' inglesi ('Faithless Emma' di Sir John Stevenson) o motivi patriottici dell'epoca ('God Save the King') e sono scritti per varie combinazioni cameristiche, sempre caratterizzate da una parte per corno solo. Tutte le partiture nella collezione evidenziano l'abilità, l'agilità e il notevole virtuosismo di Puzzi, e nessuna in particolare più di questa *Air varié* anonima del 1845.

L' *Air varié* si apre con una solenne introduzione di stampo operistico che inganna l'ascoltatore facendogli anticipare una composizione di carattere più tenebroso, ma è seguita dall'arrivo del celebre tema, da sempre un tema prescelto per variazioni e fantasie, che ci lancia in un'atmosfera più giocosa. La prima variazione utilizza semplici decorazioni del tema con fluide semicrome; la seconda è la più estrosa, con scale molto articolate che percorrono tutta l'estensione dello strumento; la terza gioca con articolazioni in sincope, mentre la quarta ci sorprende con arpeggi di terzine (sorprendenti anche perché la fonte è un semplice abbozzo della parte del corno sull'ultima pagina; le parti degli archi sono state ricostruite riutilizzando materiale dalle altre variazioni). La quinta, variazione finale nello stile di polacca, è l'unica che modifica il metro ritmico del tema. Quest'ultima variazione diviene man mano più agitata fino ad arrestarsi bruscamente, poi seguita da un sereno ricordo del tema originale in *andante*.



La **Romanza in La bemolle** per corno e quartetto d'archi di Michael Haydn (1737–1806) ci pone molte questioni. Si può riconoscere immediatamente come una versione del movimento lento del Concerto per corno in Mi bemolle KV447 di Mozart, ma è difficile definire quale delle due versioni sia stata composta per prima. Il concerto di Mozart fu pubblicato per primo da Johann Anton André (Offenbach am Main) nel 1800 e la data '1783', scritta a mano da André, è ancora visibile sul manoscritto custodito nella British Library. Studi più recenti sulla carta del manoscritto hanno suggerito una data posteriore: 1787. Si presume che la *Romanza* di Haydn sia del 1794 con prima pubblicazione nel 1802, ma delle piccole peculiarità in entrambi i pezzi suggeriscono un quadro più complesso di quello che appare in partenza. Il manoscritto di Mozart si apre con un movimento lento intitolato 'Romance- Larghetto', seguito dal terzo movimento e infine il primo, composto più tardi.

Esaminando lo spartito più attentamente, il mistero si infittisce, rivelando passaggi in entrambi i pezzi che sarebbero di difficile concezione senza l'essere a conoscenza dell'altra versione. Mozart e Michael Haydn erano ottimi amici, tanto che Mozart lo aiutò nel 1783 scrivendo per lui una collezione di duetti per violino e viola commissionati dall'arcivescovo di Salisburgo; Haydn non era riuscito a completarli, essendo malato. Esistono inoltre delle composizioni di Mozart, per esempio la Sinfonia No.37 in Sol KV444/425a, che in realtà sono di Michael Haydn con alcune alterazioni mozartiane. Una spiegazione plausibile sarebbe che anche Haydn abbia ricevuto una richiesta di un concerto per corno e che, una volta completato il secondo movimento, non fu in grado di adempiere la commissione, passando il lavoro al suo amico e ritornando ai suoi primi abbozzi in un secondo momento per completare l'opera con le sue intenzioni originali. Il tema principale della Romanza è per molti versi più nobile e solenne della versione di Mozart. L'atmosfera dolce e

benevola viene poi frantumata da un passaggio turbolento per archi soli, ma sarà solo una burrasca transitoria perché l'entrata del corno porta con sé un benvenuto ritorno alla serenità.



Barham Livius (1787-1865) viene ricordato da alcuni esclusivamente per la sua fama di ladro. Drammaturgo, compositore, cornista e pianista, Livius non fu certo l'imprenditore più di successo della Londra ottocentesca, ma fu un compositore prolifico di musica per pièces teatrali, a volte scritte da lui medesimo (*All in the Dark, or, The Banks of the Elbe; Henri Quatre and the Fair Gabrielle; Benyowsky, or, The Exiles of Kamschatkey*). Inoltre, contribuì alla traduzione e alla riorchestratura di opere di Auber (*Léocadie* nel 1825, *La Muette de Portici* nel 1829), Onslow (*Le Colporteur*, 1831) and Weber (*Abu Hassan* nel 1823 e *Der Freischütz, or, The Wild Huntsman of Bohemia* nel 1824). Forse ingiustamente, Livius è passato alla storia proprio per la sua collaborazione con Weber. Detto il 'Colonnello' Livius 'degli Ussari', nel 1822 giunse a Dresda dove si presentò a Weber con l'intento di ottenere delle sue partiture da mettere in scena a Drury Lane. I dettagli precisi della loro trattativa rimangono oscuri, ma pare che dopo la messa in scena del *Freischütz* al Covent Garden (non a Drury Lane come promesso) Weber non abbia ricevuto il compenso che Livius avrebbe dovuto cedergli secondo il contratto.

Livius studiò il corno con Giovanni Puzzi, e il **Concertante per pianoforte, corno, viola e violoncello tratto da una Sonata di Mozart** è l'ultima opera nell'albo di manoscritti posseduti da Puzzi (vedi sopra). La 'Sonata di Mozart' è in verità il suo Trio in Mi bemolle maggiore per clarinetto, viola e pianoforte KV498, conosciuto anche come Trio 'Kegelstatt'. L'originale di Mozart fu dedicato a Franziska von Jacquin (1769-1850), sua allieva di pianoforte e sorella di Gottfried von Jacquin (1767-1792) con il quale Mozart 'collaborò' in diverse composizioni (o meglio, le scrisse per lui!): ad esempio *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* KV520, *Das Traumbild*, KV530, e *Io ti lascio, o cara, addio* KV621a. Il 'Kegelstatt' (il soprannome, considerato postumo, deriva dal tedesco per 'pista da bocce') ebbe la sua prima esecuzione alla residenza dei Jacquin con Franziska al pianoforte, Wolfgang alla viola e l'insigne clarinettista Anton Stadler.

La scelta di strumento e la tecnica utilizzata nella presente esecuzione è molto influenzata da uno strumento nella collezione del Horniman Museum di Londra. Sappiamo che lo strumento in questione, realizzato nel 1814 dal celebre costruttore Lucien-Joseph Raoux, è appartenuto sia a Livius sia al suo maestro Giovanni Puzzi. Era originariamente un corno naturale che a un certo punto, forse su ordine di Livius, fu trasformato in cor sauterelle a due valvole. Sauterelle ('cavalletta' in francese) è il nome dato a un gruppo di valvole che possono essere aggiunte o rimosse dal corno naturale: uno sviluppo intelligente dello strumento nei primi anni dell'introduzione delle valvole. La scrittura di Livius per il corno nel *Concertante* presenta una gran quantità di note che in genere non si trovano nella scrittura per corno a mano, mentre altre sezioni sono esempi tipici della tecnica più antica. La 'tecnica mista', molto comune all'epoca, utilizzava una sintesi dell'antica tecnica della mano del corno naturale assieme alle nuove valvole, riuscendo a creare una gamma di timbri impossibili da realizzare su uno strumento più antico e che sarebbero diventati inappropriati su strumenti del periodo successivo. È proprio la suddetta tecnica mista ad essere utilizzata in questa registrazione.

Con lo svolgersi del pezzo si nota che Livius prende man mano sempre più confidenza nello scrivere per questa particolare combinazione cameristica. Il primo movimento è reso con un

Allegro con brio più vigoroso dell'*Andante* originale di Mozart. La parte del clarinetto è quasi interamente affidata al corno, mantenendo la parte della viola quasi inalterata, salvo piccoli cambiamenti di figurazione, e aggiungendo un violoncello che a tratti potenzia oppure alleggerisce la scrittura tradizionale di basso nel pianoforte. Nel *Menuetto e Trio* il violoncello inizia a rivestire un ruolo più provocatorio, condividendo parte del materiale clarinetistico originale mentre il corno riposa. Infine, Livius altera coraggiosamente la struttura originale mozartiana, omettendo la coda finale del minuetto. L'*Allegretto* finale è l'arrangiamento più articolato dell'intera opera, con molte più aggiunte e riscritture creative dei due movimenti precedenti, concedendo a ogni strumentista momenti per mettersi in mostra o per chiacchierare allegramente.



Fra i suddetti pezzi più consistenti abbiamo intromesso tre piccoli duetti dai *Trois Duos* di Giovanni Punto (1746-1803). Nato con il nome di Jan Václav Stich in una famiglia di contadini in Žehušice in Boemia, da bambino il suo talento musicale fu notato dal conte del luogo, che gli permise di viaggiare prima fino a Praga, dove studiò con Matiegka, poi a Monaco per studiare con Schindelarž, e infine a Dresda, dove studiò con gli eminenti cornisti Hampl e Haudek. Stich fu quindi capace di rifuggire una vita di servitù nella sua nativa Boemia e si lanciò in una carriera tra le più importanti di tutti i cornisti naturali con il nome italianizzato di Giovanni Punto.

Scrisse un gran numero di composizioni, soprattutto per corno ma anche per altri strumenti soli come il violino (che lui stesso suonava ad alti livelli) e il flauto. La sua abilità al corno era tale da esser considerato una vera celebrità quando diede la prima esecuzione della Sonata di Beethoven per fortepiano e corno Op.17 a Vienna nel 1800, con Beethoven stesso alla tastiera. Mozart era un altro suo grande ammiratore: scrisse per lui la Sinfonia Concertante del 1788 (KV Anh. 9 [279B]) e fece un celebre commento a suo padre Leopold: 'Punto suona magnificamente'. Punto era ammirato per sue abilità sia di compositore sia di esecutore, come lo osannò Christian Schubart: 'senza dubbio il miglior cornista al mondo...le sue composizioni sono tanto eccellenti quanto le sue esecuzioni, pur richiedendo un maestro che le esegua: non sono certo scritte per un dilettante (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806).

Questi tre piccoli movimenti vanno a formare il secondo duo (**Deuxième duo**) in una collezione di tre duetti per corno e fagotto pubblicata a Parigi nel 1802. Seguendo lo spirito di altre tracce su questo disco (in quanto ad arrangiamenti e altri 'prestiti'), la parte del fagotto è stata trascritta direttamente da quella del violoncello. Sono composizioni semplici solo in apparenza, che richiedono una notevole scioltezza nella tecnica della mano, perché Punto utilizza il corno soprattutto nella parte centrale della sua estensione. In tutti e tre i movimenti le due linee si intrecciano in modo stretto, alternandosi velocemente tra il ruolo di melodia e quello di accompagnamento.



Leitgeb incantava grazie al suo¹ talento di estrarre da uno strumento ingrato i suoni più seducenti, belli ed espressivi.

L'Avant-Coureur, 23 Aprile 1700.

Joseph Leitgeb [Leutgeb] (1732–1811) è ben noto al pubblico come cornista e amico di Mozart. Oggi è spesso ricordato come il bersaglio delle battute licenziose di Mozart (che lo chiamava Leitgeb, il bue, l'asinello e il babbeo)² e per il suo soprannome (non veritiero) di 'pizzicagnolo'. Leitgeb viene in genere raffigurato come il tipo umile e modesto, esageratamente fortunato di esser caduto nella sfera di Mozart e di aver quindi ricevuto dal gran compositore tante opere meravigliose, fra cui il Quintetto in Mi bemolle maggiore (1782-84 circa).

In realtà, Leitgeb ebbe una carriera di riguardo, facendo molti viaggi come solista virtuoso mentre continuava ad esibirsi nella sua nativa Vienna, dove numerosi compositori gli dedicarono concerti per corno, fra cui Michael Haydn, Leopold Hofmann e Carl Ditters von Dittersdorf. Purtroppo molte composizioni associate a lui sono andate perdute. Era rinomato per la sua vasta collezione di manoscritti, contenenti molte opere di Mozart, ma durante gli ultimi anni della sua vita molti furono venduti per far fronte a difficoltà finanziarie.

Uno dei suddetti manoscritti avrebbe potuto essere l'autografo del **Quintetto in Mi bemolle maggiore** di Mozart per corno, violino, due viole e violoncello. Purtroppo non siamo a conoscenza della presente ubicazione dell'autografo: la sua ultima apparizione fu ad una vendita a Londra nel 1847. Dopo la morte di Mozart l'editore André fece pressione alla sua vedova Constanze per ottenere una serie di manoscritti, fra cui il Quintetto in questione. Lei gli assicurò che Leitgeb ne aveva una copia, ma che era difficile rintracciarlo perché 'viveva in periferia'. Infine André deve esser riuscito a trovare una fonte perché produsse una prima edizione del Quintetto a Parigi nel 1802. È l'edizione che abbiamo scelto per la nostra esecuzione.

Il Quintetto è considerato uno dei pezzi da camera per corno più influenti. Mozart, violista lui stesso, sceglie di bilanciare il timbro del corno naturale con due viole invece dell'impostazione classica con quartetto d'archi. Potrebbe sembrare una scelta controindicata, con il rischio di annebbiare la scrittura, essendo il corno e la viola così simili per l'estensione e il timbro; invece il vantaggio è di creare un bell'equilibrio fra corno e violino solo all'interno di un ensemble particolarmente melodico.

Le fanfare iniziali del' *Allegro* esplodono di energia ma presto lasciano il posto ad una risposta più introspettiva. La scrittura per corno mette in mostra Leitgeb al massimo delle sue abilità, richiedendo un'estensione di ben due ottave a mezzo (fino al limite acuto dello strumento), con molte scale e salti arpeggiati. Però al corno non spetta tutta la gloria, perché Mozart prevede anche passaggi dove il corno e il violino duellano tra loro. L'*Andante*, divinamente lirico, è alla pari con qualsiasi movimento lento di concerto, dove Mozart approfitta della rinomata capacità di Leitgeb di 'cantare...perfettamente come la voce più dolce, morbida e intonata (*Mercure de France*, 1770) . Nell' *Allegro* finale si disfà del consueto linguaggio 'da caccia' comune in altre sue composizioni per corno solo, creando invece un finale che è una esuberante danza campestre, scrivendo per il corno in una maniera che smantella completamente la tesi che sia uno strumento in qualche modo limitato.

Anneke Scott



Una nota sulla prassi esecutiva

Le interpretazioni di Ironwood Chamber Ensemble si ispirano all'affascinante mondo sonoro dell'Europa a cavallo tra Settecento e Ottocento: un periodo storico nel quale strumenti, tecniche compositive e stili esecutivi stavano subendo dei cambiamenti rapidi e a volte radicali.

Gli strumentisti ad arco continuavano a suonare su corde di budello, ma i loro strumenti erano stati modificati da un assetto barocco a uno tardo-classico per ampliare il volume e l'impatto sonoro. In gran parte venivano utilizzati archi di transizione (pre-Tourte) o archi del modello Tourte. I violoncellisti continuavano a suonare senza puntale, con lo strumento sostenuto tra le gambe.

I costruttori viennesi e inglesi (in stretta concorrenza con i francesi) dominavano il mercato di produzione dei pianoforti, producendo strumenti principalmente con telaio in legno, le corde tese dritte o in parallelo ed un'estensione dalle cinque ottave e mezzo alle sei ottave. Rispetto al pianoforte moderno, questi strumenti erano dotati di un suono più leggero e trasparente, con una gamma di timbri ben distinta a causa dell'assetto delle corde e la dimensione e il rivestimento dei martelletti. Quest'epoca vide l'ascesa del pianista virtuoso itinerante capace di suonare qualsiasi strumento gli fosse messo davanti, indipendentemente dallo stile e dall'estensione.

Gli strumentisti ad arco facevano uso di un suono essenzialmente puro, con un vibrato delicato applicato solo su certe note più importanti. Il portamento, o un glissato udibile durante i cambi di posizione stava entrando in uso come strumento espressivo per rinforzare il legato ed evitare un cambio di corda che potrebbe disturbare l'uniformità timbrica all'interno di una melodia. I colpi d'arco più comuni erano soprattutto 'alla corda', con un uso solo occasionale di colpi d'arco di rimbalzo (spiccato, ecc.) come effetto speciale.

Per i pianisti il legato (piuttosto che il non-legato) stava diventando la norma se il compositore non specificava altri tipi di articolazione. Come i clavicembalisti prima di loro, i pianisti erano soliti usare l'asincronia tra melodia e accompagnamento e gli accordi arpeggiati (anche in assenza di un'indicazione del compositore) per mettere in risalto note importanti all'interno di una linea melodica, per aggiungere spessore alla tessitura musicale e per creare enfasi agogica.

In questo periodo i musicisti ricorrevano spesso all'alterazione ritmica per mettere in risalto il carattere retorico di un passaggio o per variare passaggi ripetuti più volte. Questa prassi è tuttora viva e vegeta nei generi del jazz e del pop, ma si presenta di rado nelle esecuzioni tradizionali di musica classica, dove la conformità con la notazione del compositore è diventata la prassi di norma.

L'alterazione ritmica si sposava all'uso della modificazione del tempo, per adattarsi alle variazioni di carattere ed atmosfera, per enfatizzare un crescendo o un diminuendo o sottolineare momenti strutturali nella musica. Tra i segni di articolazione, la legatura era considerata tra le più importanti. Indicava non solo un collegamento legato tra le note ma anche un fraseggio localizzato: un'enfasi all'inizio della legatura seguita da un decadere del suono verso la fine, implicando a volte un'accorciamento della nota finale: questo applicabile a legature di due, tre, quattro o più note.

I suddetti elementi di prassi, ben documentati in fonti scritte dell'epoca, continuarono per tutto l'Ottocento e possono essere ascoltati in registrazioni di inizio Novecento fatte da celebri artisti di formazione ottocentesca.

Neal Peres Da Costa

Per maggiori informazioni su questa registrazione, traduzioni del libretto e filmati del progetto, si prega di visitare www.ironwoodchamberensemble.com

Traduzione, Beatrice Scaldini.

