

Francesco Pollini
**Metodo per
pianoforte /
Piano Method**

a cura di / edited by
Leonardo Miucci



Società Editrice
di Musicologia

Metodi e trattati **[1]**

Comitato scientifico:
Paola Carlomagno
Mariateresa Dellaborra
Marina Vaccarini

HKB

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



© Società Editrice di Musicologia 2016

Sede legale:
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

ISBN: 978-88-941504-4-5

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.



Società Editrice
di Musicologia

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**



Società Editrice
di Musicologia

Sigle RISM – RISM Sigla

A-Wgm: Gesellschaft der Musikfreunde (Wien)
I-ALAc: Biblioteca Comunale (Ala)
I-Bc: Museo internazionale e biblioteca della musica (Bologna)
I-BRad: Archivio Diocesano (Brescia)
I-BRc: Biblioteca del Conservatorio “L. Marenzio” (Brescia)
I-BGi: Biblioteca musicale Gaetano Donizetti (Bergamo)
I-Fn: Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze)
I-Mas: Archivio di Stato (Milano)
I-Mc: Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” (Milano)
I-Mca: Archivio Storico Diocesano (Milano)
I-MOI: Biblioteca dell’Istituto Superiore di Studi Musicali “O. Vecchi” (Modena)
I-Mr: Archivio Ricordi (Milano)
I-Mt: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (Milano)
I-Nc: Biblioteca del Conservatorio “S. Pietro a Majella” (Napoli)
I-NOVd: Biblioteca Capitolare di S. Maria (Novara)
I-OS: Biblioteca Musicale Giuseppe Greggiati (Ostiglia)
I-PAp: Biblioteca Palatina (Parma)
I-Rig: Biblioteca dell’Istituto Storico Germanico – Sezione storia della musica (Roma)
I-SASc: Biblioteca del Conservatorio “L. Canepa” (Sassari)
I-Tas: Biblioteca dell’Accademia delle Scienze (Torino)
I-TRc: Biblioteca Comunale (Trento)
I-Vc: Biblioteca del Conservatorio “B. Marcello” (Venezia)
I-VIb: Biblioteca Civica Bertoliana (Vicenza)
I-Vnm: Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia)

Premessa

L'interpretazione della letteratura pianistica di epoca classica conserva ancora oggi numerosi lati oscuri, la cui comprensione non può che passare attraverso un bilanciato contributo tanto del processo artistico quanto di quello scientifico. Nonostante le recenti acquisizioni offerte dai moderni approcci di una parte della musicologia e dal movimento di riscoperta di tali repertori con strumenti storici, rimangono numerose le difficoltà poste da questa letteratura, da ascrivere a diverse ragioni che intrecciano problematiche di carattere storico, sociologico e, ovviamente, legate agli aspetti più tecnici della prassi esecutiva.

In particolare, lo stile compositivo caratteristico del periodo classico, se confrontato, ad esempio, con quello delle epoche immediatamente successive, è contraddistinto da un'apparente povertà delle indicazioni interpretative fornite all'esecutore (segni di articolazione, dinamica, fraseggio, agogica, pedale, libertà ritmica, e così via). L'apparente esiguità di tali direttive interpretative, – caratteristica, per esempio, della letteratura mozartiana *in toto* – è radicalmente connotata in particolari repertori, come quello del concerto per fortepiano ed orchestra, dove addirittura il testo si presenta talvolta in una forma solamente accennata, completata dall'interprete in sede esecutiva (vedi, ad esempio, la problematica degli abbellimenti improvvisati, delle fermate e delle cadenze).

Le ragioni di questa profonda differenza fra la specificità del testo romantico e la più o meno apparente esiguità di quello classico sono da ricondurre ad una costellazione di aspetti e considerazioni. *In primis*, è necessario contestualizzare correttamente la letteratura pianistica la quale, solamente da Beethoven in poi, troverà una propria identità e connotazione; il repertorio pianistico precedente, quello appartenente alla seconda parte del Settecento, seppur già definito e caratterizzato, non poteva, tuttavia, relazionarsi con una tradizione antecedente, se non con quella che sconfinava nei repertori clavicembalistici e clavicordisti.

Da un punto di vista sociologico, inoltre, quella musicale era, ancora nel secondo Settecento, un'attività socio-culturale riservata a pochi individui, che spesso appartenevano alle classi sociali elevate e che di frequente erano a stretto contatto con i compositori, venendo quindi in possesso del bagaglio necessa-

rio per interpretare le loro opere (vedi, ad esempio, i rapporti tra Barbara Ployer e Mozart e tra l'arciduca Rodolfo e Beethoven). L'evento musicale, in aggiunta, non aveva ancora conquistato una reale dimensione pubblica, ma era riservato ad una cerchia di poche persone, relegato all'organizzazione, spesso da parte dei compositori stessi, di accademie private o eventi aperti ad una stretta platea di fruitori. A questo bisogna aggiungere che i processi compositivi ed esecutivi di questo periodo erano largamente incentrati sull'improvvisazione, tanto da far coincidere la figura del compositore con quella dell'interprete; ne consegue che di frequente sulla carta rimanevano solamente poche strutturali indicazioni, il resto veniva aggiunto durante l'esecuzione.

Questo quadro sarà destinato a cambiare radicalmente dall'inizio dell'Ottocento in poi, con l'avvento delle classi borghesi. Le profonde rivoluzioni socio-culturali che ebbero luogo in Europa alla fine del Settecento - vale a dire la rivoluzione francese e quella industriale - determinarono cambiamenti epocali non solo nel tessuto sociale europeo, ma anche nel mondo musicale. L'ascesa delle classi borghesi, parallelamente anche alla conquistata dimensione pubblica dell'evento musicale, creò le condizioni per una più ampia diffusione della musica. L'impatto di questa espansione capillare del fenomeno musicale ebbe decise ripercussioni sulla composizione, in particolar modo nella letteratura pianistica che stava acquisendo ormai dal periodo beethoveniano una propria specifica fisionomia (anzi, con una diversificazione delle scuole pianistiche, articolate a seconda delle regioni geografiche e degli stili). Si determinò un'impennata nella richiesta di musica a stampa, di strumenti musicali e d'istruzioni per suonare correttamente; questa domanda proveniva da una parte consistente del nuovo mercato, composta spesso da figure che si affacciavano al mondo musicale per la prima volta. È adesso, in quel periodo tra il XVIII e XIX secolo, che nascono i conservatori, le prime stagioni pubbliche di concerti e si consolidano definitivamente le strutture di dimensioni europee del mercato editoriale e di quello degli strumenti musicali.

La stessa crescita esponenziale si registra nella trattatistica per strumento: i metodi iniziano ad aumentare quantitativamente e qualitativamente, diventando sempre più specifici, fornendo i



Introduzione

Francesco Pollini (1762-1846): cenni biografici

La ricostruzione della biografia di Francesco Pollini presenta ancora oggi diverse zone d'ombra dovute essenzialmente all'esiguità degli studi moderni ed alla complicata dislocazione delle fonti documentali.¹

Il compositore nasce a Lubiana, il 26 marzo 1762, da Johann Chrysostomus Pollini e Maria Elisabetta Posarelli, entrambi, per acquisizione o per ascendenza, esponenti dell'aristocrazia europea. Il padre di Pollini era stato l'inventore di un ricercatissimo medicamento antisifilitico, rimasto in commercio fino al primo conflitto mondiale. Questa sua attività di chimico lo mise in contatto con numerosi esponenti della nobiltà europea, svolgendo un ruolo determinante negli accadimenti biografici del compositore. Francesco Pollini potette godere di molteplici privilegi e, soprattutto, di un'agiatissima condizione economica da quando rilevò l'attività del padre, vale a dire tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Sulla prima formazione del compositore poche sono le notizie corroborate da testimonianze documentali; di certo sembra che abbia ricevuto una prima educazione musicale nella sua città natale e che, oltre allo strumento da tasto, eccellesse anche in violino e canto (sin dalla tenera età veniva già descritto come un virtuoso).²

Gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento vedono il giovanissimo Pollini mantenere come punto di riferimento Lubiana ed effettuare numerosi viaggi in tutta Europa, spesso connessi all'attività di chimico del padre: si reca molte volte a Milano, Praga, e presso le capitali europee più rilevanti. È in questo periodo che il compositore stringe rapporti con numerose famiglie della nobiltà continentale (a Milano, per esempio, con i Belgioioso), la

1] Moderni studi sulla vita del Pollini: Ivan Klemenčič, *Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija*, «Muzikološki zbornik», XXVIII, 1992, pp. 73-91; Elena Biggi Parodi, *Francesco Pollini e il suo tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX, 1996, pp. 332-363. È in preparazione un mio contributo con aggiornamenti biografici.

2] Henrik Costa, *Ein Porträten-Album aus dem vorigen Jahrhundert*, «Mittheilungen des historischen Vereins für Krain», XVIII, 1863, p. 50.

stessa che sarà cruciale nell'ascesa, non solo musicale, del compositore dall'inizio dell'Ottocento in poi.

Nel periodo 1787-1792 ca. troviamo Pollini stabilmente a Vienna. Sono numerose le testimonianze di questo passaggio che vanno ricercate in un nutrito carteggio epistolare³ e nei documenti nuziali del suo primo matrimonio, avvenuto il 10 aprile 1787 con Josepha von Bernrieder, una nobile viennese.⁴ Sono certamente questi gli anni in cui il compositore venne a contatto con Wolfgang Amadeus Mozart, dal quale sembra abbia ricevuto una prima formazione musicale.⁵ Ad oggi, se da una parte ancora non abbiamo nessun documento relativo al rapporto didattico tra i due musicisti, dall'altra è invece attestata la stretta vicinanza tra Pollini e l'intera famiglia Mozart, i cui rapporti proseguirono, in particolare con il figlio Carl, anche dopo la morte del compositore salisburghese.

Pollini, oltre che essere un virtuoso della tastiera, era un ottimo cantante; sembra che a Vienna, in quegli anni, il compositore vivesse a metà tra la ricerca tastieristica ed il "diletto vocale": da una parte stava plasmando il suo pianismo sullo stile classico di impronta viennese – dominante in quegli anni e negli anni avvenire in tutta Europa, e dall'altra si esibiva come cantante con una certa costanza su molti palcoscenici europei, non solo viennesi.⁶ In definitiva, in questo periodo della sua formazione stava modellandosi un "virtuosismo cantabile", ossia un approccio che, sulla scorta anche dell'esempio mozartiano, poneva al centro del proprio pianismo non un carattere brillante fine a se stesso, ma fermamente radicato nella cantabilità della linea melodica.

3] La maggior parte di queste lettere è custodita presso I-Mt, *Serie Famiglie*, c. 1200.

4] Il contratto di matrimonio sottoscritto da Pollini è custodito presso l'Archiv Republike Slovenije, AS 335, Relatenbuh, tom IV, A4-A5.

5] Nel necrologio comparso sulla «Allgemeine musikalische Zeitung» n. 16, 21 aprile 1847, col. 258, Pollini è definito «Schüler Mozart's».

6] Vedi: Peter von Radics, *Frau Musica in Krain, Zur Feier des 175. Gedenktages der Gründung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, Laibach, 1877.



Criteri editoriali

Nella trascrizione del testo l'unica operazione che si è resa necessaria ai fini di una lettura più scorrevole è stata la normalizzazione, secondo l'uso moderno, della punteggiatura, degli accenti e delle maiuscole. Per quanto concerne la musica, invece, ogni refuso corretto è stato segnalato nell'apparato critico seguente.

Fonti

Ai fini della collazione sono state considerate esclusivamente le edizioni a stampa del 1812 e del 1834, elencate qui sotto in successione cronologica, e pubblicate tutte sotto il controllo del compositore, come evidenziato nell'Introduzione. L'autografo del *Metodo* fu esposto nel 1892 all'Esposizione musicale internazionale di Vienna, sezione italiana, in una delle vetrine in cui la casa Ricordi presentò 132 autografi provenienti dal suo archivio.¹³⁰ Purtroppo attualmente nell'Archivio Ricordi questo autografo non risulta presente.

1812

P1 = Metodo | *pel Clavicembalo* | Composto | *da Francesco Pollini* | Socio Onorario del R. Conservatorio di Musica di Milano | ADOTTATO | *dal R. Conservatorio medesimo, non che per le Case di educazione nel Regno* | ED | *a Sua Altezza Imperiale* | IL PRINCIPE EUGENIO NAPOLEONE DI FRANCIA | VICE RE D'ITALIA | *dedicato dall'Autore* | MILANO | *Proprietà dell'editore* | *Presso Giovanni Ricordi Editore tiene Stamperia e Copisteria di Musica vicino alla Piazza del Duomo* | *Deposto alle Biblioteche I. e R.*

88 pp., obl. (25x35 cm); la stampa è stata realizzata tramite incisione (numero di lastra 100, presente in calce a tutte le pp. del *Metodo*,

130] «Tale primo scomparto è completato da altre 4 vetrine, con 132 autografi esposti dalla ditta Ricordi (Verdi, Rossini, Mercadante, Jommelli, Boito, Marchetti ecc. ecc.). Interessanti pure gli autografi dei famosi Metodi per pianoforte di Pollini, di Czerny e così via», Giulio Ricordi in «Gazzetta Musicale di Milano», n. 24, 12 giugno 1892, pp. 377-381.

tranne che alle pagine del paratesto, e alle pp. 7, 11-12, 14, 19, 24, 55, 66-67, e tra le pp. [85-88] – contenenti indici ed elenco degli associati), 1812 (per la datazione, vedi l'introduzione, pp. XI-XV). A p. [3] dedica:

Altezza Imperiale. Un Metodo per lo studio del clavicembalo da me composto per eccitamento della Direzione Generale di Pubblica Istruzione, e scelto dall'Assemblea Generale de' Professori addetti al Regio Conservatorio di Musica per servire di base all'insegnamento, mi è dato di umiliare all'ALTEZZA VOSTRA IMPERIALE E REALE. Questo tenue frutto delle mie pratiche osservazioni riconosce ogni suo merito dall'AUGUSTO NOME di cui va esso fregiato. Avranno in ciò i giovani allievi un forte impulso a trarre profitto dall'opera, gli amatori delle arti belle un nuovo motivo di ammirare in quanti modi l'ALTEZZA VOSTRA IMPERIALE le protegge ed incoraggisce, ed io una ragione sempre maggiore per ripetere eternamente i sentimenti di quella doverosa riconoscenza e profondo rispetto con cui ho l'onore di essere

Dell'Altezza Vostra Imperiale
umilissimo, ossequiosissimo, fedelissimo servitore
Francesco Pollini.

A p. [4] Resoconto dell'assemblea dei professori del Conservatorio di Milano:

Assemblea generale de' Professori addetti al Regio Conservatorio di Musica Milano, 16 Novembre 1811

Avendo il Signor Francesco Pollini, Socio Onorario di questo Regio Conservatorio, presentato all'Assemblea Generale de' Professori il suo nuovo Metodo di Clavicembalo per servire all'istruzione degli Allievi del medesimo, Eglino dopo maturo ed accurato esame, ritrovandolo basato sopra regole certe, chiare, ed invariabili, e la via ivi indicata allo studioso per divenire un eccellente esecutore essendo marcata nel modo il più evidente appianandone le difficoltà con precetti, esempi e dimostrazioni infallibili, l'hanno perciò unanimemente adottato, intimamente persuasi e convinti della somma utilità del medesimo; per cui, tanto i maestri, quanto gli allievi, oltre la certezza colla quale progrediranno all'ottenimento dello scopo che si propongono, avranno altresì nell'opera suddetta un'autorità rispettabile, e dovranno non solo gli Allievi, ma ben anche tutti gli amatori della musica essere ben grati all'autore della somma cura da esso presa nel presentare loro i mezzi più sicuri di riuscire sopra d'un strumento sul quale ne ha egli portata l'esecuzione al più alto grado di perfezione.



Preface

In the interpretation of Classical-era keyboard repertory, there remain today several dark corners, the illumination of which is achieved through a balanced contribution from both artistic and scientific processes.

Despite the recent achievements of contemporary musicological studies and historically-informed performance practice in elucidating Classical style, several difficulties posed by this literature still remain; these issues must be addressed through a multipronged examination of historical, sociological, and technical aspects of performance.

Especially in comparison to subsequent periods, Classical-era compositions exhibit an apparent lack of interpretive indications provided to the performer (marks of articulation, dynamics, phrasing, agogics, pedalling, rhythmic flexibility and so on). This ostensible exiguity of interpretative directions – characteristic of the Mozartean literature *in toto*, for example – is particularly problematic in some repertories such as that of the piano concerto, where the texture is sometimes only barely sketched, to be completed by the interpreter only during the performance (consider, for example, the problem of improvised embellishments, lead-ins and cadenzas).

The significant difference between the scantiness of interpretive marks in the Classical era and the abundance of such marks in the following periods touches upon a constellation of issues. Firstly, it is necessary to examine the development of literature specific to the piano, which only following Beethoven found its own independent identity and connotation. Establishment of the piano's identity was complicated by the fact that the piano had no independent musical tradition: its history intersected with, and was influenced by, that of the harpsichord and clavichord. This is reflected in the fact that the repertoire in the second half of the 18th century addressed itself to the piano, clavichord, and harpsichord, drawing on what was common between the instruments rather than capitalising on their unique affordances. Secondly, from a sociological point of view, during the second half of the 18th century music was a socio-cultural activity reserved for members of the upper class who were frequently in close contact with composers and who therefore had the opportunity to acquire the knowledge necessary for proper

interpretation of the composers' works (consider the relationships between Barbara Ployer and Mozart or Archduke Rudolf and Beethoven, for example).

In addition, musical performance had not yet been established as a public practice, taking place instead in concerts for small circles of people often organised by the composers themselves, in private academies or in events open to restricted audiences.

It also should be noted that both compositional and performance practices of this era were largely based on improvisation and that, because the composer and the performer of a work were often one and the same, scores frequently contained only a few structural indications which would be fleshed out during the performance.

This picture was destined to radically change at the beginning of the 19th century with the rise of the middle class. The socio-cultural revolutions which took place in Europe at the end of the 18th century – namely the French and Industrial revolutions – determined epochal changes not only in the European social fabric but also in the musical world. The rise of the middle class, along with the establishment of musical performance as a public commodity, created the conditions for a wider diffusion of music. The impact of this expansion had serious repercussions on the compositional process, in particular for keyboard literature, which, by Beethoven's time, had already begun to assume its own characteristics and to evolve into diverse piano schools defined both by geographical and stylistic differences.

There also followed an increase in demand for printed music, musical instruments and instructions for proper performance; this request was principally inspired by the newly emerged market of amateurs who were entering the musical world for the first time.

The turn of the century witnessed the establishment of the first conservatories and the first public concert seasons; in addition, small music publishing firms and independent instrument makers began to be consolidated into larger companies in the European market. The same exponential development occurred in keyboard treatises: these began to increase both in quality



Introduction

Francesco Pollini (1762-1846): a biographical sketch

The reconstruction of Francesco Pollini's biography remains incomplete still today due to the paucity of related modern studies and to the difficulty of locating documentary sources.¹

The composer was born on 26 March 1762, to Johann Chrysostomus Pollini and Elisabetta Posarelli, both exponents of the European aristocracy (Posarelli by birth and Pollini through royal decree based on his achievements in medicine). Pollini's father was the inventor of a very important antisyphilitic which remained commercially available until the First World War. His activity as chemist put him in contact with several European nobles who assumed a crucial role in the composer's life. Francesco Pollini enjoyed several privileges and, above all, a very comfortable economical condition after he took over his father's activity at the turn of the century. Very little documentation exists regarding Pollini's initial education. It seems that he had his first musical studies in his birth city and that, in addition to the keyboard, he excelled in violin and singing as well: even in his youth, he was already described as a virtuoso.²

During the 1770s and 80s the young Pollini kept Ljubljana as his primary residence while making several voyages across Europe; very often his travels were connected to his father's work as a chemist, which took him numerous times to Milan, Prague, and the most relevant European capitals. In this period, Pollini established relations with numerous families belonging to the continental aristocracy (with the Belgioioso in Milan, for example) that would be crucial in his rise at the beginning of the 19th century, both in terms of his success as a musician and his financial standing.

1] Modern studies on Pollini's life: Ivan Klemenčič, "Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija", in *Muzikološki zbornik* (XXVIII, 1992), pp. 73-91; Elena Biggi Parodi, "Francesco Pollini e il suo tempo", in *Nuova Rivista Musicale Italiana* (XXX, 1996), pp. 332-363. A contribution of mine is in preparation with some biographical revisions.

2] Henrik Costa, "Ein Porträten-Album aus dem vorigen Jahrhunderte", in *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain* (XVIII, 1863), p. 50.

Between approximately 1787 and 1792, Pollini lived in Vienna. There are several documents which establish his presence there among the large amount of correspondence³ and other papers related to his first wedding, which took place on 10 April 1787 to Josepha von Bernrieder, a Viennese noble.⁴ During this time, Pollini came into contact with Wolfgang Amadeus Mozart, with whom he is thought to have studied.⁵ Although no documentary evidence has yet been located proving this pedagogical relationship, there is evidence of a close relationship between Pollini and the Mozart family, in particular with Mozart's son Carl; these relations continued even after Mozart's death.

In addition to being a keyboard virtuoso, Pollini was also an excellent singer; it seems that during his years in Vienna, he balanced himself between his keyboard research and his "vocal amusement": on one side he was fashioning his keyboard performance practice after the Viennese Classical style, which was dominant throughout all Europe at that time and in subsequent years, and on the other side he was performing regularly as a singer not only in Vienna, but on several European stages.⁶ During this period of education, he was definitively constructing his model on the "virtuoso cantabile," an approach that, following the Mozartian example, places utmost importance on the singing qualities of the melodic line.

Sources testify with assurance to only one meeting between the then twenty-year-old Pollini and the celebrated Mozart: on 13 March 1786, at the residence of Prince Johann Adam Joseph von Auersperg, the two collaborated on a private performance of *Idomeneo*. For this occasion, Mozart reconfigured the castrato part

3] The main part of this correspondence is held at I-Mt, *Serie Famiglie*, c. 1200.

4] The wedding contract signed by Pollini is held at the Archiv Republike Slovenije, AS 335, Relatenbuh, tom IV, A4-A5.

5] In the necrology published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* n. 16, 21 April 1847, col. 268, Pollini is described as "Schüler Mozart's".

6] See: Peter von Radics, *Frau Musica in Krain, Zur Feier des 175. Gedenktages der Gründung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach* (Laibach: 1877).



Apparatus

Editorial criteria

In transcribing the text, punctuation, accentuation, and capitalisation have all been normalised according to contemporary usage in order to facilitate a more fluid reading. Regarding the music, every error has been corrected and noted in the critical notes list which follows.

Sources

Only the printed editions (1812 and 1834) have been considered for the collation; they are listed here below in chronological order, all published under the composer's control, as underlined in the introduction. The autograph of the *Metodo* was exhibited in 1892 in the Italian section at the International Exhibition of Music and Drama in Vienna.¹³⁰ Unfortunately at the present day this autograph seems to be lost in the Ricordi archive.

1812

P1 = *Metodo | pel Clavicembalo | Composto | da Francesco Pollini | Socio Onorario del R. Conservatorio di Musica di Milano | ADOTTATO | dal R. Conservatorio medesimo, non che per le Case di educazione nel Regno | ED | a Sua Altezza Imperiale | IL PRINCIPE EUGENIO NAPOLEONE DI FRANCIA | VICE RE D'ITALIA | dedicato dall'Autore | MILANO | Proprietà dell'editore | Presso Giovanni Ricordi Editore tiene Stamperia e Copisteria di Musica vicino alla Piazza del Duomo | Deposito alle Biblioteche I. e R.*

88 pp., obl. (25x35 cm); the print has been realised through engraving (plate number 100, present at the bottom of every page of the *Metodo* except for those of the paratext and in pp. 7, 11-

130] "This first stand is completed by other four showcases with 132 autographs exhibited by the Ricordi firm (Verdi, Rossini, Mercadante, Jommelli, Boito, Marchetti, and so on). Interesting as well are the autographs of the celebrated piano methods by Pollini, Czerny and so on." See Giulio Ricordi, in *Gazzetta Musicale di Milano*, vol. 24, 12 June 1892, pp. 377-381.



12, 14, 19, 24, 55, 66-67 and between pp. [85-88] – containing the index and the subscribers' list), 1812 (for dating, please see the introduction pp. XLIII-XLVII).

On p. [3] dedication:

Imperial Majesty

I have the opportunity to present, hat in hand, to YOUR IMPERIAL AND REAL MAJESTY a Treatise for Piano Practice that I have composed at the instigation of the General Directorate of Public Instruction, and which has been selected by the General Teachers' Board of the Royal Conservatory of Music to be used as a basic guide for instruction. This modest result of my practical observations acknowledges the considerable prestige bestowed upon it by this august dedication, of which it is the proud bearer. It will inspire in the Students a strong motivation to profit from this work; for the lovers of the Fine Arts, it is a further occasion to admire the numerous ways in which YOUR IMPERIAL MAJESTY protects and encourages them, and for me it provides an ever greater reason to repeat eternally the sentiments of such proper gratitude and deep respect with which I am honored to be an extremely modest, obsequious and faithful servant of YOUR IMPERIAL MAJESTY

Francesco Pollini

On p. [4] General Teachers' Board of the Royal Conservatory of Music:

General Teachers' Board of the Royal Conservatory of Music

Milan, 16 November 1811

Mr. Francesco Pollini, Honorary Member of this Royal Conservatory, has presented to the General Teachers' Board his new Fortepiano Treatise to serve in the instruction of the students of this institution. After a wise and accurate examination, recognizing that it is based on definite, clear, and invariable rules; and that the means suggested therein to the student for becoming an excellent performer are marked in the clearest way, smoothing out difficulties through precepts, examples, and infallible definitions; the teachers have therefore decided unanimously to adopt it, intimately persuaded and convinced of its greatest utility. In addition to the certainty with which they will progress toward their aims, both teachers and students will find that this work carries considerable authority, and not only students, but all music lovers will be grateful to the composer for the utmost care with which he has provided them the most reliable means needed to master

Parte prima

First Part

Istrutto lo scolaro de' principj elementari di musica,* potrà mettersi al clavicembalo osservando la posizione seguente.

Articolo I

Della posizione del corpo

Lo scolaro seduto davanti al clavicembalo alla metà di esso, inclinato però un tantino di più verso gli acuti, deve tenersi dritto ed in distanza sufficiente per potere incrocicchiare le mani senza scomporre il corpo; l'antibraccio fermo ed immobile per quanto è possibile; la mano rotondata, ed in posizione orizzontale, colle dita disposte e pronte a percuotere il tasto, evitando qualunque siasi inutile movimento.

Articolo II

Della tastiera

La tastiera è composta di tasti lunghi e tasti corti. Fra due lunghi vi si trova un corto, eccettuate due situazioni sole, che s'incontrano nell'estensione di un'ottava, nelle quali due tasti lunghi si trovano uniti senza il corto di mezzo.

I tasti lunghi rendono i suoni delle sette note Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Il primo tasto lungo, cominciando dalla sinistra del clavicembalo, serve per il Fa, il secondo per il Sol, e così di seguito: all'ottavo tasto lungo si ritrova ancora il Fa e si riproduce nuovamente la scala delle sette voci, e così per tutte le ottave. Si osservi che i due tasti uniti senza il corto di mezzo s'incontrano sempre sul Si e Do, e sul Mi e Fa.

I tasti corti hanno un doppio uso: servono di Diesis al tasto lungo, che il precede, e di Bemolle al lungo che il segue.

Articolo III

Degli attributi della mano

La mano deve essere pronta ed obbediente: si rende pronta osservando esattamente la posizione poc'anzi detta, e facendo

* Adottati per le ripetizioni giornaliere degli Alunni del R. Conservatorio di Musica di Milano. Si trovano vendibili presso Gio. Ricordi Editore.

After the student is instructed in the elementary principles of music,* he will be able to sit at the piano with the following position.

Article I

Position of the body

The student sits in front of the piano, centered, slightly closer to the higher register; he must keep himself upright and at a distance sufficient to allow for crossing of the hands without losing the balance of the body; the forearm motionless and immobile as much as possible; the hand rounded and in a horizontal position with the fingers aligned and ready to strike the key, avoiding any extraneous movement.

Article II

About the keyboard

The keyboard is composed of long and short keys. A short key is located between two long keys, excepting two instances encountered in the extension of one octave, in which two long keys are adjacent to one another without a short key between them.

The long keys reproduce the tones of the seven notes C, D, E, F, G, A, B. Starting from the left part of the piano, the first long key produces the F, the second the G, and so on: at the eighth long key, F is encountered again, followed anew by the seven-tone scale, and so on for all the octaves. Note that the two close keys lacking a short key in the middle occur always on the B and C and on the E and F.

The short keys have a double purpose: they supply the sharp for the preceding long key and the flat for the long key that follows.

Article III

About the characteristics of the hand

The hand must be readied and controlled: it is readied by observing exactly the position just explained and paying particu-

* Adopted for the daily practice of the students of the R. Conservatory of Music of Milan. They are available at the publishing house Gio. Ricordi.



Parte seconda

Second Part

Articolo I

Degli abbellimenti

Abbellimento si chiama l'aggiunta di una o più notine che precedono una nota. Gli abbellimenti sono di quattro qualità.

L'appoggiatura, il gruppetto, il mordente, il trillo

Dell'appoggiatura

Il valore dell'appoggiatura indica di quanto esser deve diminuito il valore della nota seguente e marcasi con una piccola notina.

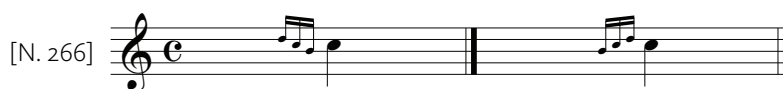
Esempio.



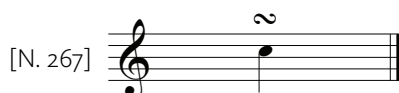
Del gruppetto

Il gruppetto, il mordente ed il trillo si indicano con piccole notine o con certi segni di convenzione proprj soltanto a cadauno di questi abbellimenti come ora si spiegherà.

Il gruppetto è formato di 3 od anche 4 piccole notine, precedenti una nota, come il mostra l'esempio



ed ecco il suo segno di convenzione (∞) che posto orizzontalmente sopra una nota



si eseguisce così



Article I

About embellishments

Embellishment is the addition of one or more small notes which precede a note. There are four types of embellishment.

The appoggiatura, the turn, the mordent and the trill

About the appoggiatura

The value of the appoggiatura indicates by how much the value of the following note must be reduced, and it is expressed as a small note.

Example.

About the turn

The turn, the mordent and the trill are indicated by small notes or by conventional marks proper to each of these ornaments, as will now be explained.

The turn consists of three or even four small notes preceding the main note, as is explained in the example

and this is its conventional sign (∞), which, when placed horizontally above a note

it is realized like this

Parte terza

Third Part

I differenti giri d'armonia che formano la terza parte dell'opera presente sono stati da me scelti ad oggetto di facilitare allo scolaro non ancora istruito de' principj armonici e dell'arte di modulare, i mezzi di preludiare, girando i tuoni con varj movimenti, per renderlo così più padrone dello strumento.

Questi giri sono da me in prima presentati con semplici accordi, ed indi eseguiti colle scale ed altri più complicati movimenti.

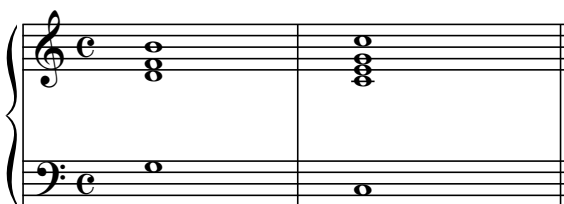
Alla fine d'ogni giro si trova la cadenza finale. Lo scolaro studioso potrà applicarla ad ogni cambiamento di tuono.

Senza entrare nell'analisi delle cadenze, ciò che appartiene soltanto ad un trattato d'armonia, e non già ad un semplice metodo per clavicembalo, credo però far cosa grata ad uno scolaro in quest'arte ancora non versato, se parlando della cadenza finale in astratto gli suggerisco il modo materiale di formarla ed alcuni andamenti di basso che la preparano.

Fare cadenza vuol dire passare dalla quinta del tuono, ossia produttore, alla sua prima, ossia tonica; posta la quinta per basso, vi si aggiungono gl'intervalli di terza maggiore, quinta naturale e settima minore, che uniti danno l'accordo di settima produttore e conducono alla tonica.

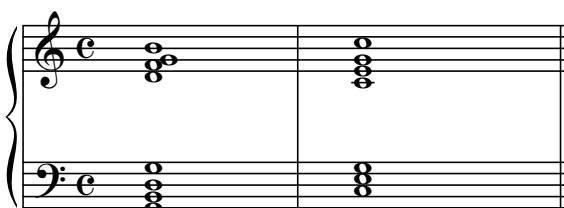
Esempio di cadenza in Do.

[N. 349]



Più pieno così.

[N. 350]



The different harmonic progressions that form the third part of this work were chosen by me in order to assist the student who has not received instruction in the rules of harmony or in the art of modulation, providing him with tools for preluding and exploring the tonalities with several figurations in order to facilitate his mastery of the instrument.

I present these progressions firstly with simple chords and subsequently with scales and other more articulated figurations.

At the end of every progression is found the final cadence. The diligent student can apply it to every change of tonality.

Without thoroughly analyzing the cadences, an exercise better suited to a treatise on harmony than to a piano method, I make a gracious offer to that student who is still not expert in this art, if in talking abstractly about the final cadence I suggest to him the practical way to form it and some bass patterns with which to prepare it.

Making a cadence means to pass from the fifth degree, namely the dominant, to the first degree, the tonic; the fifth is placed in the bass, to which the intervals of a major third, perfect fifth and minor seventh must be added, which all together create the dominant seventh chord and lead to the tonic.

Example of cadence in C.

Dodici esercizi per la sola mano sinistra

Twelve exercises for the left hand

Seguono dodici Esercizi a due, tre e più parti da eseguirsi colla sola mano sinistra. Li primi otto hanno per tema la scala diatonica ordinata in varie maniere. Li quattro ultimi sono di libera invenzione.

The following are twelve Exercises consisting of two, three, or more parts to be played with left hand only. The first eight have as theme the diatonic scale articulated in several figurations. The last four are made by free invention.

N. 1.

tenuta ten. ten. ten.

5 4 3 2 5 4 3 2

ten. ten. ten. ten. ten.

ten. ten. ten. ten. ten.

ten. ten. ten.