

SILVIA BRUNI

Z KONTEKSTÓW RECEPCJI FRYDERYKA CHOPINA. WŁOSKA PANORAMA PIANISTYCZNA XIX WIEKU

Abstrakt. Artykuł naświetla zasadnicze wątki dotyczące roli fortepianu w kulturze muzycznej Włoch w XIX wieku, z uwzględnieniem rozwoju budownictwa instrumentu, dostępnych metod gry i powszechnego repertuaru na ten instrument oraz świadectw recepcji estetyki twórczości Fryderyka Chopina. Przedstawione syntetyczne ujęcie opisuje okres od momentu ugruntowania popularności fortepianu w kraju i wydania pierwszej włoskiej metody gry na fortepianie – opracowanej przez Francesca Pollini – aż po działalność koncertową i pedagogiczną włoskich artystów, którzy kształcili się pod opieką Liszta, Mathiasa i Thalberga, we wczesnej fazie adaptacji techniki ciężarowej na przełomie XIX i XX wieku. Niniejszy zarys opracowano zarówno na podstawie XIX-wiecznych dokumentów, jak i najaktualniejszych ustaleń w zakresie włoskiego historycznego budownictwa fortepianu i badań nad dziejami włoskiej dydaktyki pianistycznej.

Słowa kluczowe: fortepian; pianistka; Włochy; XIX wiek; metody gry na fortepianie; Chopin

FROM THE CONTEXTS OF FRYDERYK CHOPIN'S RECEPTION. THE ITALIAN PIANISTIC PANORAMA OF THE 19TH CENTURY

Abstract. The article explores key aspects of the role of the piano in 19th-century Italian musical culture, considering the development of instrument craftsmanship, available playing techniques, the commonly performed repertoire, and accounts of the reception of Fryderyk Chopin's aesthetics. This synthetic overview spans the period from the establishment of the piano's popularity in Italy and the publication of the first Italian piano method – written by Francesco Pollini – to the concert and pedagogical activities of Italian artists who studied under the guidance of Liszt, Mathias, and Thalberg during the early phase of the adaptation of weight-based technique at the turn of the 19th and 20th

Dr SILVIA BRUNI – Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Zakład Badań nad Muzyką od XIX do XXI wieku; e-mail: silvia.bruni@uj.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3114-681X>.

* Niniejszy artykuł powstał wskutek realizacji działania naukowego o numerze rejestracyjnym 2025/09/X/HS2/00119 pt. *Włoska XIX-wieczna metodyka gry na fortepianie – kwerenda i badania wstępne*, realizowanego dzięki wsparciu finansowemu Narodowego Centrum Nauki w ramach konkursu Miniatura 9.

centuries. This outline is based on both 19th-century documents and the most recent findings on Italian historical piano construction and research on the history of Italian piano pedagogy.

Keywords: piano; pianism; Italy; 19th century; piano methods; Chopin

W okresie rozkwitu *bel canto* i emigracji wielu włoskich muzyków, oddanych muzyce instrumentalnej, do uszu Chopina zapewne niejednokrotnie docierały żartobliwe komentarze, takie jak ten wygłoszony przez Liszta: „Aby muzyk mógł w dzisiejszych czasach podróżować do Włoch, musi być, podobnie jak ja, bardziej łakomy na słońce niż na sławę, bardziej pragnący odpoczynku niż pieniędzy”¹. Ostrożna postawa polskiego kompozytora, połączona z jego złym stanem zdrowia, sprawiła, że zdecydował się tylko na jedną podróż na Półwysep Apeniński. Krótki pobyt w Genui, trwający od 5 do 16 maja 1839 r.² i mający charakter czysto rekreacyjny, nie zdołał na szczęście podważyć idealistycznej wizji, jaką Chopin pielęgnował na temat *Bel Paese*³, ale niestety nie pozwolił mu również pozostawić trwałego śladu swojej obecności we Włoszech.

Brak ten rekompensuje jednak nieustanne zainteresowanie jego muzyką zarówno ze strony krytyków, jak i rynku wydawniczego w tym kraju, które trwa co najmniej od pierwszej połowy lat trzydziestych XIX wieku. Pierwsze włoskie wydania dzieł Chopin dotyczą *Nokturnów* op. 9, opublikowanych przez wydawnictwo Epimaco i Pasquale Artaria w Mediolanie (grudzień 1835)⁴. Sukces wydawniczy oficyny Francesca Lukki – która w 1836 r. wydała *Scherzo* op. 20 i *Etiudy* op. 10 – skłonił z kolei największego włoskiego wydawcę muzycznego – Ricordiego – do podjęcia się publikacji dzieł Chopina.

Aby lepiej zrozumieć fenomen natychmiastowego sukcesu muzyki Chopina we Włoszech, musimy cofnąć się do początku XIX wieku. Wówczas włoski repertuar

¹ Por. Franz Liszt, „Lettre d'un bachelier ès-musique. A M. Lambert Massart”, *Revue et Gazette Musicale de Paris* nr 35 (1838): 346. „Pour qu'un musicien voyage maintenant en Italie, il faut qu'il soit, ainsi que moi, avide de soleil plus que de gloire, désireux de repos plus que d'argent [...]”. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie wskazano inaczej, sporządziła autorka artykułu.

² Zbigniew Skowron, „Pobyt Fryderyka Chopina i George Sand w Genui w maju 1839 roku w świetle nowo odkrytych źródeł”, *Rocznik Chopinowski*, nr 28 (2020): 42.

³ Już bliski kresu swojego życia, zwierzył się Julianowi Fontanie w liście, w którym nazwa włoskiego miasta pada aż dwa razy: „Wegetuję, czekam zimy cierpliwie. Marzę to o domu, to o Rzymie, to o szczęściu, to o biedzie. Nikt i dziś do gustu nie gra [...]. Przypomina mi się Norblin, malarz, który mówił, że jeden pewny malarz w Rzymie widział robotę jednego drugiego i tak mu się nieprzyjemnie zrobiło, że... umarł”. Fryderyk Chopin do Juliana Fontany w Londynie z Calder House, 18 sierpnia 1848, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Sydow, t. 2 (Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1955), 260.

⁴ Bertrand Jaeger, *L'œuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits – Partitions annotées – Bibliographies et Catalogue d'une collection particulière d'éditions anciennes* (Bern: Peter Lang, 2020), 750.

instrumentalny przeżywał kryzys, a muzyka fortepianowa odgrywała w nim szczególnie uprzywilejowaną rolę. Fortepian cieszył się opinią instrumentu szlacheckiego, niemal dorównującego skrzypcom. Jak zapisano w traktacie Pietra Lichtenthala, „[...] wszystko w nim jest melodią i harmonią, lecz zawsze wymaga zdolnego kontrapunkcisty, który nada mu majestat odpowiadający wielkim i pięknym efektom, jakie może wywołać. Ten instrument jest przyjacielem człowieka w każdym stanie ludzkich uczuć”⁵. Carlo Gervasoni zauważał natomiast: „[Fortepian] jest dziś jednym z najpopularniejszych instrumentów do wykonywania muzyki w dobrym guście, ponieważ pozwala wyrazić, zarówno w harmonii, jak i melodii, te różne gradacje głosu, których wymaga muzyczna wrażliwość”⁶. Takie postrzeganie fortepianu dawało Raimondowi Boucheronowi nadzieję na zakończenie epoki „mdłych wariacji i fantazji na temat cudzych motywów”⁷, które zdominowały repertuar w połowie stulecia wraz z literaturą akompaniamentową.

Jednocześnie kształtował się autonomiczny repertuar fortepianowy, do którego tworzenia przyczyniali się zarówno włoscy kompozytorzy, jak i zagraniczni twórcy osiedlający się we Włoszech. Przyświecał im ściśle określony cel: uchronienie włoskiej tradycji instrumentów klawiszowych przed całkowitym upadkiem.

Wśród nich był bawarski kompozytor Johann Simon Mayr (1763–1845), który w 1788 r. osiedlił się na stałe w Bergamo. W latach 1806–1815 jego uczniem był Gaetano Donizetti. Metoda nauczania Mayra, całkowicie wykluczająca dzieła będące adaptacjami na instrumenty klawiszowe⁸, świadczy o rosnącym zapotrzebowaniu na opracowanie specyficznej techniki gry na fortepianie.

Przyjęcie jako wzorca repertuaru austriacko-niemieckiego, a następnie francuskiego – obejmującego dzieła takich kompozytorów, jak Johann Sebastian Bach,

⁵ *Trattato dell'influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie con alcuni cenni come si abbia ad intendere una buona musica di Pietro Lichtenthal dottore di medicina tradotto dal tedesco e ricorretto dall'autore medesimo* (Milano: Giuseppe Maspero, 1811), 35. „Tutto in esso è melodia e armonia; se non ch'esige sempre un contrappuntista capace onde comunicargli quella maestà che dee corrispondere a tutto quel grande e bellissimo effetto che può produrre. Questo strumento è amico dell'uomo in qualsivoglia circostanza delle passioni umane”.

⁶ *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali opera di Carlo Gervasoni milanese anziano della sezione musicale nella classe delle belle arti della Società Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Parma: Blanchon, 1812), 44. „[il pianoforte] è in oggi uno strumento de' più praticati per l'esecuzione della musica di buon gusto, potendosi con esso esprimere, tanto nell'armonia che nella melodia, quelle diverse gradazioni di voce, che tutto rinforzano il musicale sentimento”.

⁷ Raimondo Boucheron, *Filosofia della musica, o estetica applicata a quest'arte* (Milano: Ricordi, 1842), 67.

⁸ Claudio Toscani, „Il Metodo pel clavicembalo: uno sguardo sulla trattatistica coeva per strumenti da tasto”, w: *Francesco Pollini e il mondo musicale milanese di primo Ottocento*, red. Claudio Bacciagaluppi, Gabriele Manca i Leonardo Miucci (Pisa: Edizioni ETS, 2023), 159.

Georg Friedrich Händel, François Couperin, Carl Czerny, Ferdinand Hiller, Johann Nepomuk Hummel, Henri Jérôme Bertini, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Johann Baptist Cramer, John Field oraz Fryderyk Chopin – było bezpośrednią konsekwencją wpływu, jaki Austria i Francja wywierały na państwa włoskie aż do zjednoczenia kraju i powstania Królestwa Włoch w marcu 1861 r.

Popularność fortepianów o zaawansowanej konstrukcji również wynikała z wpływów kulturowych Austrii i Francji. Między końcem XVIII wieku a pierwszymi czterema dekadami XIX wieku to przede wszystkim wiedeńscy budowniczowie zdominowali rynek fortepianów w dużej części Włoch⁹. Sytuacja ta utrwaliła się po Kongresie Wiedeńskim w 1815 r., kiedy to władza Habsburgów nad Półwyspem Apenińskim została ugruntowana. Austriacki rząd znacząco utrudnił import francuskich i angielskich instrumentów, nakładając na nie wysokie cła. Tę sytuację opisywał Pierre Éard: „Jeśli fortepiany wiedeńskie są gorsze od angielskich pod względem solidności, to we Włoszech są preferowane, ponieważ są sprzedawane tanio, a wiedeńczycy oferują swoje fortepiany za połowę ceny, za którą my [Francuzi] i Anglicy sprzedajemy swoje”¹⁰. Jednak pod koniec lat trzydziestych XIX wieku fortepiany z paryskich fabryk Camille’a Pleyela i Pierre’a Éarda zaczęły zyskiwać popularność także we Włoszech. Innymi popularnymi francuskimi markami były Pape¹¹ i Boisselot & Fils¹². Liszt kilkakrotnie występował na instrumencie Éarda, m.in. podczas swojego pierwszego koncertu w Mediolanie, w Teatro alla Scala¹³.

Wiedeńskie fortepiany, które rozpowszechniły się w całych Włoszech, zazwyczaj miały skalę sięgającą sześciu lub sześciu i pół oktawy, były wyposażone w co

⁹ W 1834 r. oszacowano, że we Włoszech znajdowało się co najmniej 30 000 fortepianów. W drugim dziesięcioleciu XIX wieku w Mediolanie sprzedano 2000 fortepianów z fabryki Johanna Fritza. zob. Francesco Pollini, *Metodo per pianoforte. Edizione critica del „Metodo pel clavicembalo” (1812; 1834)*, red. Leonardo Miucci (Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016), XIX. Do dziś przetrwała we Włoszech duża liczba wiedeńskich instrumentów, wśród których są fortepiany Johanna Schanza, Conrada Grafa i Johanna Fritza. „Dzięki temu – zwraca uwagę Giovanni Paolo Di Stefano – Bel Paese pozostaje niewyczerpanym skarbem dla kolekcjonerów i muzeów z całego świata”. *Il pianoforte in Italia*, red. Giovanni Paolo Di Stefano (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021), XIX.

¹⁰ Di Stefano, *Il pianoforte in Italia*, XIX. „Se i pianoforti viennesi sono inferiori a quelli d’Inghilterra in fatto di solidità, si preferiscono in Italia perché si vendono a buon mercato offrendo i viennesi i propri pianoforti alla metà del prezzo per cui noi [francesi] e gli inglesi vendiamo i nostri”.

¹¹ Instrumenty z warsztatu Jeana-Henriego Pape’a.

¹² Instrumenty wykonane przez Jean-Louisa Boisselota i jego synów Louisa-Constantina Boisselota i Xaviera Boisselota.

¹³ Liszt, „Lettre d’un bachelier ès-musique”, 346. Zob. też: J. Liszt [F. Liszt], „Extrait des lettres d’un bachelier ès-musique. Le Lac de Como. A M. L. de R. Bellagio, 20 septembre”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, nr 29 (1838): 295. „J’avais joui jusqu’à cette heure du plus profond incognito à Bellagio [Bellagio], bien que je frappasse à bras raccourcis sur un piano de Vienne, en deuil de presque toutes ses cordes”. I. C. [Isidoro Cambiasi], „Varietà. Brevi cenni sulla musica a Genova”, *Gazzetta Musicale di Milano*, nr 31 (1842): 139.

najmniej trzy pedały i charakteryzowały się mechanizmem, który dzięki swojej prostocie oraz szybkości działania umożliwiał błyskotliwą i lekką grę. Jednak ograniczał on możliwość uzyskania śpiewnego, pełnego brzmienia. Powszechne były również podróbki instrumentów wiedeńskich – zazwyczaj o skali mniejszej niż sześć oktaw.

Nie brakowało jednak bardziej zaawansowanych rozwiązań wywodzących się z włoskiego przemysłu fortepianowego. Jak zauważa Gervasoni, na początku XIX wieku wyróżniali się tacy producenci, jak Antonio Gherardi i jego syn Giovanni Battista w Parmie („[fortepiany] z szeroką skalą sięgającą sześciu i pół oktawy, czego jeszcze kilka lat temu nikt nie stosował; z bardzo czystym i homogenicznym lecz i mieniającym się tembrem w dynamice od *fortissimo* poprzez *mezzo forte* aż do *smorzato* z pomocą mechanizmu *una corda*, że wydaje się, iż niczego więcej nie można oczekiwać od takiego instrumentu”¹⁴), Gaetano Scappa i jego syn Giuseppe w Mediolanie („[Ich fortepiany] są uważane za jedne z najdoskonalszych, wyprodukowanych we Włoszech”¹⁵), Vincenzo Cresci w Livorno („Znawcy zapewniają, że jego fortepiany są równie dobre, co fortepiany Érarda w Paryżu”¹⁶), Giuseppe Viola i Luigi Tadolini w Bolonii, Paolo Salvi w Genui¹⁷. Na uwagę zasługiwały także fortepiany wyprodukowane przez Giovanniego Heichele w Trieście¹⁸, Angelo Cesare Colombo w Mediolanie, Nicolò Lachin w Padwie, Giacomo Ferdinando Sieversa w Neapolu oraz Camillo di Paola i Francesco Paolo Stancampiano w Palermo¹⁹.

W 1808 r., w duchu egalitaryzmu i awansu społecznego, które przyniosły kampanie napoleońskie, we Włoszech powołano jedną z pierwszych publicznych, świeckich instytucji nauczania muzyki, finansowanych przez państwo lub gminę – Konserwatorium w Mediolanie. Jego organizacja i administracja wzorowały się na paryskim Conservatoire de Musique, założonym w 1795 r.²⁰

¹⁴ *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, 45. „In questi ultimi tempi io stesso ho suonato diversi piano-forti dai Gherardi fabbricati colla grande estensione di sei ottave e mezzo, che pochi anni sono non era da alcuno praticata; con una gradazione di voce inoltre ben chiara ed unita, e con tale e tanto artificio poi per il fortissimo, per il mezzo forte, per lo smorzato col sordino ecc., che sembra in tale strumento non potersi desiderare di più”.

¹⁵ *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, 45. „I piano-forti in varie forme costruiti dagli Scappa in Milano, sono considerati fra i più perfetti, che si fabbricano in Italia”.

¹⁶ *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, 45. „Gl'intelligenti assicurano che i suoi pianoforti hanno tanto merito, quanto quelli di Érard in Parigi”.

¹⁷ *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, 44–45.

¹⁸ Ugo Casiglia, „Note sui pianoforti di Giovanni Heichele di Trieste”, w: *Il pianoforte in Italia*, red. Giovanni Paolo Di Stefano (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021), 411–427.

¹⁹ Di Stefano, *Il pianoforte in Italia*, XXIV.

²⁰ Do powstania Konserwatorium w Mediolanie przyczynił się wicekról Eugeniusz Napoleon de Beauharnais. W celu uniknięcia rozproszenia nauczania pomiędzy różnymi szkołami, w 1809 r. przekazał on mediolańskiej uczelni dwanaście podręczników dydaktycznych, już wcześniej przyjętych przez Konserwatorium Paryskie (założone w roku 1795). Wśród nich znalazła się także *Méthode de piano du*

Wybitną postacią włoskiej sztuki gry na instrumentach klawiszowych w pierwszych trzech dekadach XIX wieku był Francesco Pollini (1762–1846)²¹ – pianista, kompozytor i pedagog, autor pierwszej włoskiej metody nauki gry na fortepianie, napisanej na zlecenie dyrektora Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Mediolanie, Bonifazja Asioliego. Metoda ta miała służyć jako oficjalny podręcznik dla klasy fortepianu tejże uczelni.

Pollini urodził się w Lublanie, lecz w latach 1787–1792 mieszkał w Wiedniu, gdzie kształcił się pod kierunkiem Wolfganga Amadeusza Mozarta²². Po śmierci Mozarta i swojej pierwszej żony przybył do Mediolanu około roku 1793, a podczas swojego pierwszego pobytu we Włoszech ukończył studia kompozytorskie pod opieką Nicoli Zingarelliego.

Metoda Polliniego, dedykowana wicekrólowi Eugeniuszowi de Beauharnais i skierowana do uczniów, którzy opanowali już podstawowe zasady muzyki, została opublikowana w 1812 r. Integralną część tej metody stanowiło *Sei Suonate per Clavicembalo* op. 26, które sam Pollini skomponował i wydał kilka miesięcy później²³.

Dzieło to wyróżnia się nowoczesnym podejściem, mającym na celu poszerzenie możliwości ekspresyjnych fortepianu. Pollini szczegółowo instruuje, jak różnicować frazowanie za pomocą dotyku, palcowania i artykulacji, aby uzyskać precyzyjne brzmienie oraz płynne *legato* – zwłaszcza we frazach o śpiewnym charakterze. Jego wskazówki były bardzo istotne przy grze na popularnych wówczas fortepianach wiedeńskich, których mechanika ułatwiała błyskotliwą grę, ale mogła ograniczać uzyskanie głębokiego, śpiewnego dźwięku.

Uczeń, chcąc nadać frazie śpiewność z największą subtelnością, *pianissimo* lub *legato assai*, powinien delikatnie położyć palec na klawisz, najpierw lekko wyczuwając jego powierzchnię, a dopiero potem płynnie go nacisnąć, niemal pieszcząc go. Nacisk powinien być ściśle dostosowany do ekspresji utworu. Jeśli instrument posiada naturalnie miękkie brzmienie i dobrą responsywność, uzyskany dźwięk może przypominać szlachetne brzmienie instrumentu smyczkowego²⁴.

Conservatoire. Rédigée par L. Adam, membre du Conservatoire. Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement (Paris: M.me Le Roy, 1804). Zob. Toscani, „Il Metodo pel clavicembalo”, 152.

²¹ Robert Schumann określił go mianem „włoskiego Chopina”. Robert Schumann, „Neue Zeitschrift für Musik” 38 (1836). Informacja podana w: Miucci, „Il Metodo pel clavicembalo”, 147.

²² Z nekrologu Polliniego opublikowanego na łamach Allgemeine Musikalische Zeitung. Cyt. w: Pollini, *Metodo per pianoforte*, IX.

²³ Informacja podana przez samego autora w przedmowie do *Sei Suonate per Clavicembalo* op. 26. Miucci, „Il Metodo pel clavicembalo”, 146.

²⁴ *Metodo pel clavicembalo composto da Francesco Pollini Socio Onorario del R.[egio] Conservatorio di Musica di Milano adottato dal R.[egio] Conservatorio medesimo non che per le Case di educazione nel Regno ed a Sua Altezza Imperiale il Principe Eugenio Napoleone di Francia Viceré d'Italia dedicato dall'Autore* (Milano: Giovanni Ricordi, b.d. [1812]), 59. „Lo scolaro, allorché vorrà rendere una frase cantabile, colla maggior dolcezza, pianissimo o legato assai, cerchi di porre il dito sopra il tasto in modo di sentirne leggerissimamente la sua superficie prima di comprimerlo, indi lo

Jak zauważa Leonardo Miucci, w metodzie Polliniego po raz pierwszy pojawia się ćwiczenie, które ma na celu rozwinięcie wrażliwości opuszków palców w celu kontrolowania nacisku klawisza oraz precyzyjne wskazówki dotyczące różnych sposobów uderzania klawiszy²⁵. Jednak najbardziej godne uwagi jest to, że po raz pierwszy w traktacie na instrument klawiszowy, *rubato* – które u Polliniego oznacza opóźnienie melodii względem akompaniamentu – zostało przedstawione za pomocą transkrypcji graficznej²⁶.

Interesujące jest to, że tytuł metody Polliniego odnosi się do klawesynu, a nie fortepianu, który już wówczas stawał się coraz bardziej popularny. W tym kontekście pomocne są pisma Mayra, które wyjaśniają, dlaczego wybrano taką nazwę. Na początku XIX wieku, nawet we Włoszech, termin *clavicembalo* (klawesyn) obejmował szeroką gamę instrumentów – klawikord, szpinet, klawesyn właściwy, a także fortepian, który wówczas często określano mianem klawesynu, przynajmniej do połowy stulecia. Biorąc pod uwagę tę ostatnią okoliczność, gwoździści, często używano dwóch różnych nazw: *clavicembalo a penna* (klawesyn piórkowy) dla klawesynu i *grande clavicembalo* (duży klawesyn) dla fortepianu²⁷. Jednak głównym powodem, dla którego nadal posługiwano się w tytule dzieła nazwy „klawesyn”, były względy komercyjne. Mimo rosnącej popularności fortepianu, klawesyn wciąż pozostawał najczęściej wykorzystywanym instrumentem.

W latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku włoska scena fortepianowa była świadkiem znacznego rozpowszechniania się zagranicznej literatury fortepianowej oraz działalności koncertowej wirtuozów spoza Alp, wśród których na szczególne wyróżnienie zasługuje postać Franza Liszta. „Gazzetta Musicale di Milano”, której pierwszy numer ukazał się 2 stycznia 1842 r., była pierwszym czasopismem muzycznym dostarczającym systematyczny przegląd europejskiej twórczości instrumentalnej, w tym – fortepianowej.

W tym czasie rozwijała się wrażliwość na możliwości ekspresyjne nowych instrumentów, a także rosnąca potrzeba głębi estetycznej, zarówno w kompozycjach, jak i wykonaniach. Kształtujący się gust, wykluczający efektowną wirtuozerię jako cel sam w sobie, sprawił, że twórczość Fryderyka Chopina przyjmowano z dużym zaciekawieniem. Pisma Mayra²⁸ należą do jednych z najwcześniejszych dokumentów

sfondi quasi accarezzandolo, dandogli quel grado di compressione indicato dal caso, ed in tal modo, se lo strumento è dotato di una voce naturalmente dolce e di una obbediente prontezza, ne ricaverà una qualità di suono che quasi dirsi potrebbe paragonabile ad uno strumento d'arco”.

²⁵ Pollini, *Metodo per pianoforte*, XXI–XXII.

²⁶ *Metodo pel clavicembalo*, 59.

²⁷ Toscani, „Il Metodo pel clavicembalo”, 160–161.

²⁸ Pisma sporządzone przez Mayra w Bergamo, głównie w latach 1823–1828, zebrane przez samego autora pod tytułem *Zibaldone*, obecnie przechowywane w Bibliotece Miejskiej Angelo Mai w Bergamo. Toscani, „Il Metodo pel clavicembalo”, 157–164.

receptji twórczości polskiego kompozytora. Mayr komentuje w nich jakość i praktyczną użyteczność dzieł Chopina, porównując je z pustką szeroko rozpowszechnionej literatury salonowej, składającej się z parafraz, fantazji, kaprysów i *pot-pourri*²⁹.

Do najważniejszych wydarzeń lat trzydziestych XIX wieku należy utworzenie katedry fortepianu w Konserwatorium San Pietro a Majella w Neapolu. Pierwszym jej kierownikiem został Francesco Lanza (1783–1861). Wprowadzając do Neapolu szkołę Clementiego, w nurcie której kształcił się w Londynie, Lanza odegrał kluczową rolę w formowaniu wielu wybitnych postaci odnowy neapolitańskiej kultury muzycznej drugiej połowy XIX wieku, w tym Michelangela Russo, Costantina Palumbo i Michele Ruty. Jego dorobek pedagogiczny został zebrany i wydany przez wydawcę Cottrau pod tytułem *La scuola di pianoforte nel Real Collegio di musica di Napoli* (1864)³⁰.

Włoska twórczość fortepianowa drugiej połowy XIX wieku łączyła europejskie wpływy – zwłaszcza idiomy Mendelssohna, Schumanna i Chopina – z rodzimą tradycją, nadając znaczną wagę śpiewności i ilustracyjności³¹.

Stefano Golinelli (1818–1891) był prawdopodobnie pierwszym włoskim kompozytorem, który w pełni zrozumiał nowatorstwo przesłania Chopina, tkwiące w ścisłym związku między techniką gry a nowym stylem kompozytorsko-wykonawczym³². Zainspirowany językiem muzycznym polskiego kompozytora, potrafił przełamać tradycję klasyczną, wciąż dominującą we włoskim repertuarze fortepianowym. Golinelli był także pierwszym redaktorem dzieł wszystkich Chopina dla wydawnictwa Ricordi³³.

²⁹ Toscani, „Il Metodo pel clavicembalo”, 163.

³⁰ Hasło „Francesco Lanza” w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, dostęp 25.10.2025, [https://www.treccani.it/enciclopedia/lanza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lanza_(Dizionario-Biografico)/).

³¹ Melodie w Etiudach op. 42 Döhlera „choć nie wyróżniają się oryginalnością, przyciągają klarownością, wdziękiem i emocjonalnym wyrazem”. Is. C. [Isidoro Cambiasi], „Bibliografia musicale. Nuove opere per pianoforte di Döhler, Licki e Golinelli edite presso Ricordi”, *Gazzetta Musicale di Milano* nr 13 (1843): 56. Zob. też: Raoul Meloncelli, „L’influence de Chopin et de son style sur la musique italienne pour piano au XIXe siècle”, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, t. 2, red. Irena Poniatowska (Kraków: Musica Iagellonica, 2003), 434–450. Kompozytorzy, których twórczość omówiono w artykule Meloncelliego to Stefano Golinelli, Theodor Döhler, Giuseppe Martucci, Alfonso Rendano, Gioacchino Rossini, Giovanni Sgambati, Costantino Palumbo, Giovanni Rinaldi, Francesco Sangalli, Carlo Rovere, Carlo Rossaro, Giuseppe Frugatta, Francesco Lanza, Beniamino Cesi, Carlo Andrea Gambini, Ferruccio Busoni, Augusto Rotoli.

³² Raoul Meloncelli, „Stefano Golinelli et l’influence de Chopin sur ses œuvres de piano”, w: *After Chopin. The Influence of Chopin’s Music on European Composers up to the First World War*, red. Magdalena Chylińska, John Comber i Jerzy Michniewicz (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2012), 192.

³³ Meloncelli, *L’influence de Chopin*, 440.

Zjednoczenie Włoch i związany z nim kryzys systemów celnych, a także otwarcie na wolny rynek, oznaczały ostateczny triumf marek zagranicznych producentów fortepianów, zwłaszcza niemieckich. W 1910 r. najbardziej popularnymi byli Bechstein, Blüthner oraz Steinway & Sons. Wciąż najbardziej rozpowszechnionym francuskim fortepianem pozostawał Érard, preferowany przez przedstawicieli włoskiej pianistyki w drugiej połowie XIX wieku, takich jak Stefano Golinelli, Adolfo Fumagalli, Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci i Alfonso Rendano.

W liście publikowanym w odcinkach na łamach „Gazzetta Musicale di Milano” ówczesny dyrektor Konserwatorium w Brukseli, François-Joseph Fétis, opisuje, jak fortepian stał się integralną częścią muzycznego życia Włoch:

Trzydzieści lub czterdzieści lat temu śpiew był dominującą formą muzyki we Włoszech; fortepian był traktowany jedynie jako instrument towarzyszący. Nawet w dużych miastach nie było łatwo znaleźć choćby jednego utworu o umiarkowanej wartości. Obecnie fortepian znajduje się niemal w każdym domu; mistrzowie, którzy uczą gry na nim – dobrzy, przeciętni i źli – są wszędzie, nawet w Neapolu, a wielu amatorów gra na nim z dużą biegłością. Handel muzyką, który dawniej ograniczał się do sprzedaży fragmentów pieśni wyjętych i skopiowanych z popularnych oper, dziś obejmuje muzykę instrumentalną wszelkiego rodzaju, a fantazje, ronda i różne arie są równie powszechne w Mediolanie, Florencji i Neapolu, jak w Paryżu. Działalność włoskich wydawców wzrosła do poziomu podobnego do działalności Schlesingerów i Troupenas, a znaczenie wydawnictwa Ricordi w Mediolanie nie ma sobie równych. [...] Dlatego też współcześnie w pięknej Italii muzyka jest kultywowana nie mniej niż w czasach jej największego rozkwitu³⁴.

W historii włoskiego nauczania gry na fortepianie fundamentalną rolę odegrała filiacja pianistyczna Franza Liszta i Sigismunda Thalberga. Ich twórczość artystyczna zrodziła „wielką trójkę” włoskiej dydaktyki fortepianowej ostatnich dekad XIX wieku: Giovanni Sgambati – uczeń Liszta, Beniamino Cesi – uczeń Thalberga oraz Giuseppe Buonamici – uczeń Hansa von Bülowa.

Działalność artystyczna i pedagogiczna Liszta była szczególnie znacząca dla rozwoju pianistyki w Rzymie. Biorąc udział w założeniu Liceo Musicale di Santa

³⁴ François-Joseph Fétis, „Lettera del signor Fétis sulle orchestre d'Italia”, *Gazzetta Musicale di Milano*, nr 28 (1845): 117. „Trenta o quarant'anni fa il solo canto occupava tutti i dilettanti di musica in Italia; il pianoforte non vi era considerato che come stromento per accompagnare; e neppure nelle grandi città non riusciva facile trovare un solo che fosse di valore appena discreto. Al presente quasi per tutte le case tu trovi un pianoforte; i maestri che lo insegnano, tra buoni, mediocri e cattivi, formicolano di ogni parte, perfino a Napoli, e molti dilettanti lo suonano bene. Il commercio della musica che ne' tempi andati limitavasi alla vendita dei pezzi di canto estratti e copiati dalle Opere in voga, si estende oggi alla musica stromentale di tutti i generi, e le fantasie, i rondò, le arie variate non si vedono in minor quantità a Milano, a Firenze e a Napoli di quel che sia a Parigi. Gli affari degli Editori italiani si sono estesi al pari di quelli dei Schlesinger e dei Troupenas, e l'importanza della casa Ricordi a Milano non la cede a verun'altra. [...] Adunque a' nostri giorni la musica non si coltiva meno nella bella Italia di quello che si coltivava ne' giorni della maggiore sua prosperità”.

Cecilia³⁵ w latach siedemdziesiątych XIX wieku, Sgambati zwrócił się właśnie do swojego mistrza z prośbą o rady w zakresie organizowania klas fortepianu. Pozycja wynikająca z posady przy Liceo Musicale pozwoliła Sgambatiemu realizować długo zamierzony cel łączenia tradycji rzymskiej szkoły Clementiego z nowoczesnym podejściem Liszta³⁶. Sgambati kontynuował ponadto inicjatywę Liszta w propagowaniu muzyki Chopina – w 1863 r. jako pierwszy zaprezentował w Rzymie *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 Chopina (wersja na kwartet smyczkowy i fisharmonię) oraz często wykonywał utwory polskiego kompozytora w Sali Dantego – zwłaszcza etiudy³⁷. Jako pedagog, zwracał dużą uwagę na techniczne aspekty gry na fortepianie, zwłaszcza w zakresie użycia pedału (*Appunti ed esempi sull'uso dei pedali nel pianoforte*, 1915) oraz promował nowoczesny system nauczania, który dawał pedagogom dużą swobodę w stosowaniu własnych teorii dydaktycznych i estetycznych, co pozwalało na dopasowywanie nauki gry do wymagań muzycznych epoki³⁸.

Z miłości do swojej żony, Franceski Lablache, Thalberg w 1858 r. – roku śmierci jej ojca, Luigiego – osiadł na stałe pod Neapolem. Ze względów zdrowotnych zrezygnował z działalności koncertowej i poświęcił się nauczaniu w swojej willi w Posillipo³⁹. Z jego szkoły wywodziły się dwie tradycje pianistyczne: jedna kontynuowana przez Beniamina Cesiego (1845–1907), druga przez Alfonsa Rendana (1853–1931).

Rendano wyróżniał się w XIX- i XX-wiecznej pianistyce włoskiej intensywnością kariery koncertowej, prowadzonej zarówno w kraju, jak i zagranicą oraz wymagającą, niestandardową metodą nauczania, a także tym, że był jedynym włoskim spadkobiercą tradycji Chopina.

Dzięki wstawiennictwu Rossiniego, Rendano uzyskał możliwość uczenia się przez około cztery lata w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu pod kierunkiem Georges'a Mathiasa⁴⁰. Cechą wyróżniającą jego grę – odziedziczoną z nauczania Mathiasa – była subtelna kultura dźwięku, wówczas niespotykana we Włoszech, która zachwycała także francuskich krytyków – „Rendano nie jest zwykłym pianistą,

³⁵ Ta instytucja, po przejściu pod zarząd państwa przyjęła ostatecznie po dziś dzień funkcjonującą nazwę Conservatorio Statale di Musica Santa Cecilia. Johann Herczog, „Il lascito di Liszt nella concezione artistica e nel pensiero didattico del nascente Conservatorio di Santa Cecilia”, w: *Franz Liszt negli anni romani e nell'Albano dell'800*, red. Maurizio D'Alessandro (Bari: Florestano Edizioni, 2019), 194–195.

³⁶ Giovanni Sgambati, „Sull'insegnamento e sui programmi della Scuola di Pianoforte”, *La nuova musica*, nr 200 (1910): 110.

³⁷ Meloncelli, *L'influence de Chopin*, 445.

³⁸ Giovanni Sgambati, *Sull'insegnamento*, 110.

³⁹ Vincenzo Terenzio, *La musica italiana nell'Ottocento* (Milano: Bramante Editrice, 1976), 531.

⁴⁰ Bruno Castagna, *Alfonso Rendano. La vita, l'arte* (Cosenza: Pubblisfera Edizioni, 2022).

ma wspaniałą technikę i gra z wielkim wdziękiem”⁴¹. Jego podejście do dźwięku i melodycznej narracji⁴², pełne subtelności, wyrafinowania, jak i wyrazistości, odziedziczył jego najbardziej oddany uczeń – Rodolfo Caporali⁴³. Kolejną analogię pomiędzy postawą artystyczną Rendana a estetyką chopinowską można dostrzec w obecności tonu ludowego – nawiązującego do kalabryjskiego folkloru muzycznego – w większości dzieł kompozytora z Carolei, w tym w *Koncercie fortepianowym* dedykowanym Lisztowi oraz w *Kwintecie fortepianowym*, a także w słynnym *Chant du Paysan, morceau caractéristique* na fortepian, dedykowanym księciu Giuseppe Poniatowskiemu. Niestety, estetyczne założenia Rendana nie doczekały się zastosowania w ramach metodyki nauczania.

Natomiast szkoła fortepianowa Beniamina Cesiego znalazła utrwalenie i znacząco przyczyniła się do odnowy włoskiej sztuki pianistycznej dzięki dziełom dydaktycznym, opracowanym zarówno przez samego Cesiego⁴⁴, jak i przez jego ucznia Alesandra Longa (m.in. dziesięciotomowe *Czernyana* oraz dwunastotomowa *Tecnica pianistica*). Ponadto dwaj uczniowie Cesiego – Giuseppe Martucci i Florestano Rossomandi – wykształcili kolejnych pianistów: odpowiednio Bruno Mugelliniego i Attilia Brugnoliego, którzy dostosowali włoską metodologię nauczania do fundamentalnych założeń traktatu Breithaupta oraz do najnowszych badań nad techniką fizjologiczną przeprowadzonych przez Steinhausena i Matthaya. W wyniku dogłębnej analizy funkcjonowania aparatu mięśniowego Brugnoli wykazał szkodliwość

⁴¹ Georges Mathias, „Concerts et audition musicales”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, nr 18 (1875): 142. „Nous constaterons de même, après en avoir jugé au concert donné par lui mardi dernier à la salle Érard, que M. Rendano n’est pas un pianiste ordinaire, qu’il possède un grand mécanisme et joue avec beaucoup de charme”.

⁴² Rendano był ponadto wynalazcą rodzaju pedału tonalnego, który został zarejestrowany w *Bollettino della Proprietà Intellettuale* 2 sierpnia 1917 r. Więcej informacji na temat pedału Rendana można znaleźć w: Pierangela Pingitore, „Alfonso Rendano: un musicista calabrese nel segno di Chopin”, *De Musica – Nuove Pagine* 4 (2010): 4.

⁴³ Rodolfo Caporali, „Un musicista calabrese a Roma Alfonso Rendano (1853-1931)”, *Strenna dei Romanisti*, nr 1980 (1994): 61–74. Rodolfo Caporali był autorem ważnych przyczynków poświęconych stylowi kompozytorsko-wykonawczemu Chopina, wśród których: Rodolfo Caporali, „La scrittura pianistica chopiniana e la sua interpretazione”, *La Rassegna Musicale*, nr 4 (1949) – numer specjalny poświęcony Chopinowi; eidem, *Le edizioni delle opere di Chopin*, idem, rubryka: *Note e commenti*. Caporali był również członkiem założonego przez Mateusza Glińskiego Istituto Internazionale Federico Chopin [Międzynarodowy Instytut im. Fryderyka Chopina], który rozpoczął swoją działalność w 1949 r. Mieścił się na via Paulucci de’ Calboli 5 w Rzymie. Członkami Komitetu Zarządzającego byli: Vittorio Emanuele Orlando (przewodniczący honorowy), Carlo Zecchi (przewodniczący), Guido Agosti i Virgilio Mortari (wiceprzewodniczący), Rodolfo Caporali i Roman Vlad (członkowie) oraz Matteo Glinki (dyrektor generalny). Instytut miał swoją delegaturę na Sycylii, z siedzibą w Pałacu Corvaia w Taorminie – inauguracja również miała miejsce w 1949 r. Por. *La Rassegna Musicale*, nr 4 (1949), rubryka V: *Notizie e informazioni*, 339.

⁴⁴ Beniamino Cesi, *Metodo per lo studio del pianoforte in 12 fascicoli. Vol. 1: fascicoli 1-6* (Milano: Ricordi, 1895-1896); *Vol. 2: fascicoli 7-12* (Milano: Ricordi, 1896-1904).

tradycyjnej „teorii ruchu ograniczonego do samych palców” (*martelletti*) oraz sztywności nadgarstka – wciąż powszechnej we Włoszech⁴⁵ i widocznej m.in. w grze Sgambatego, Rendana i Longa.

Aż do końca XIX wieku włoskie nauczanie gry na fortepianie pozostawało bowiem raczej konserwatywne, zamknięte na europejskie innowacje. Najbardziej rozpowszechnioną metodą był traktat Polliniego⁴⁶, który choć wyjątkowo dopuszczała *mouvement du poignet* (ruch nadgarstka) w *staccato*, zgodnie z metodą Adama, to opierał się na zasadach określonych w metodzie Dusseka i Pleyela⁴⁷. Promowała zatem przede wszystkim rozwój niezależności palców, wykluczając jakikolwiek ruch oraz zaangażowanie innych części ciała, zwłaszcza ramienia.

Metoda Antonia Angeleri⁴⁸, ucznia Polliniego i nauczyciela w Konserwatorium Mediolańskim w latach 1826–1870, łączyła klasyczną tradycję jego pedagoga z nauką Fétisa i Moschelesa. Elementy dostosowania do nowego, międzynarodowego pianizmu ujawniają się zwłaszcza w końcowej części metody, gdyż – w szczególnych przypadkach i dla celów ekspresyjnych – dopuszcza się wyraźniejszy ruch palców, zaangażowanie przedramienia, a także wydłużoną pozycję palców:

W niektórych szczególnych przypadkach, zwłaszcza w szerokich, majestatycznych melodiach, można przesadzić z artykulacją palców, sprawiając, że opadają one z góry na każdą nutę, co nadaje brzmieniu wyrazistość i emocjonalną głębię. Podobne podejście stosuje się w niektórych fragmentach wymagających dużej siły, takich jak dwudźwięki, oktawy, sekwencje akordów, skoki czy przedłużone figury wychyleniowe. Wszystkie te efekty wymagają znacznego ruchu, jednak nie jest to już ruch samych palców, lecz przedramienia, które z łatwością przemieszcza się po klawiaturze, poruszając się od łokcia.

Efekty subtelnego [*fleBILE*], zanikającego [*morente*], aksamitnego [*vellutato*] dźwięku można uzyskać, uderzając w klawisz wydłużonym palcem i delikatnie ślizgając się po powierzchni kości słoniowej. Natomiast aby uzyskać dźwięczne, metaliczne brzmienie, konieczne jest uderzenie w klawisz wyprostowanym i prostopadle ułożonym palcem [...]”⁴⁹.

⁴⁵ Attilio Brugnoli, „Problemi di pedagogia pianistica”, *Il pianoforte*, nr 4 (1920): 8. Por. też: Rozdziały 5-13, w: Attilio Brugnoli, *Dinamica pianistica. Trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare ne'suoi aspetti psico-fisiologici* (Milano: G. Ricordi & C., 1926), 40–167.

⁴⁶ Metoda Polliniego została ponownie wydana w latach 30. XIX wieku co najmniej dwa razy. Pollini, *Metodo per pianoforte / Piano Method*, XVI. „Jego znakomita szkoła gry na fortepianie jest nadal zalecana jako podręcznik w Konserwatorium Mediolańskim oraz w innych włoskich instytucjach muzycznych.” *Allgemeine musikalische Zeitung* 49, 21 kwietnia 1847, kol. 268.

⁴⁷ *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek* (Paris: Pleyel, 1797).

⁴⁸ Antonio Angeleri, *Il pianoforte. Posizioni delle mani, modo di suonare* (Milano: Ricordi, [1871]).

⁴⁹ Angeleri, *Il pianoforte*, 88–89. Wyróżnienie oryginalne. „Si può in certi casi speciali di canti larghi, maestosi esagerare con l'articolazione del dito facendolo cadere dall'alto su d'ogni nota, il che dà una sonorità espressiva e toccante: e così anche in certi passi di forza a note doppie, in ottava, sequele di accordi, salti, oscillazioni prolungate. Tutti questi effetti richiedono molto movimento, ma non è più questione del dito, bensì dell'avambraccio, il quale si porterà sui diversi punti della tastiera con scioltezza, articolandosi al gomito.

*

Obraz dziewiętnastowiecznej włoskiej sceny fortepianowej pokazuje, jak nauce gry na fortepianie i rodzaj dostępnych fortepianów w całym kraju stanowiły pewną przeszkodę dla wprowadzenia w praktyce estetycznych przesłanek sztuki Chopina. Jednakże trudności związane z wykonywaniem jego repertuaru skłoniły włoskiego odbiorcę do głębszej refleksji nad estetyką jego muzyki, co pobudziło nieustanny namysł nad jej interpretacją⁵⁰. To właśnie ta nieprzerwana refleksja do dziś jest jednym z najciekawszych zjawisk w recepcji Chopina na świecie.

BIBLIOGRAFIA

- Angeleri, Antonio. *Il pianoforte. Posizioni delle mani, modo di suonare*. Milano: Ricordi, [1871].
- Boucheron, Raimondo. *Filosofia della musica, o estetica applicata a quest'arte*. Milano: Ricordi, 1842.
- Brugnoli, Attilio. *Dinamica pianistica. Trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare ne' suoi aspetti psico-fisiologici*. Milano: G. Ricordi & C., 1926.
- Brugnoli, Attilio. „Problemi di pedagogia pianistica”. *Il pianoforte*, nr 4 (1920): 6–8.
- Bruni, Silvia. *Recepcja Fryderyka Chopina we Włoszech*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2023.
- C., I. [=Cambiasi, Isidoro]. „Varietà. Brevi cenni sulla musica a Genova”. *Gazzetta Musicale di Milano*, nr 31 (1842): 139.
- C., Is. [=Cambiasi, Isidoro]. „Bibliografia musicale. Nuove opere per pianoforte di Döhler, Licki e Golinelli edita presso Ricordi”. *Gazzetta Musicale di Milano*, nr 13 (1843): 56.
- Caporali, Rodolfo. „Un musicista calabrese a Roma Alfonso Rendano (1853-1931)”. *Strenna dei Romanisti*, nr 55 (1994): 61–74.
- Casiglia, Ugo. „Note sui pianoforti di Giovanni Heichele di Trieste”. W: *Il pianoforte in Italia*, red. Giovanni Paolo Di Stefano, 411–430. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021.
- Castagna, Bruno. *Alfonso Rendano. La vita, l'arte*. Cosenza: Pubblisfera Edizioni, 2022.
- Di Stefano, Giovanni Paolo, red. *Il pianoforte in Italia*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021.
- Dizionario Biografico degli Italiani*. Dostęp 25.10.2025. [https://www.treccani.it/enciclopedia/lanza_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/lanza_(Dizionario-Biografico)).
- Fétis, François-Joseph. „Lettera del signor Fétis sulle orchestre d'Italia”. *Gazzetta Musicale di Milano*, nr 28 (1845): 117.
- Herczog, Johann. „Il lascito di Liszt nella concezione artistica e nel pensiero didattico del nascente Conservatorio di Santa Cecilia”. W: *Franz Liszt negli anni romani e nell'Albano dell'800*, red. Maurizio D'Alessandro, 193–207. Bari: Florestano Edizioni, 2019.
- Jaeger, Bertrand. *L'œuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits – Partitions annotées – Bibliographies et Catalogue d'une collection particulière d'éditions anciennes*. Berno: Peter Lang, 2020.

Si potranno anche ottenere certi effetti di suono flebile, morente, vellutato, attaccando il tasto col dito piuttosto allungato e leggermente strisciante sull'avorio: quando invece si vorranno note squillanti, sonorità metalliche bisognerà cadere sul tasto col dito dritto, a puntello [...]”.

⁵⁰ Por. Silvia Bruni, *Recepcja Fryderyka Chopina we Włoszech* (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2023).

- Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Sydow. t. 2. Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1955.
- Liszt, Franz. „Lettre d'un bachelier ès-musique. A M. Lambert Massart”. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, nr 35 (1838): 346.
- Liszt, J. [=Franz Liszt]. „Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique. Le Lac de Como. A M. L. de R. Bellagio, 20 septembre”. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, nr 29 (1838): 295.
- Mathias, Georges. „Concerts et audition musicales”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, nr 18 (1875): 142.
- Meloncelli, Raoul. „L'influence de Chopin et de son style sur la musique italienne pour piano au XIXe siècle”. W: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, t. 2, red. Irena Poniatowska, 434–450. Kraków: Musica Iagellonica, 2003.
- Meloncelli, Raoul. „Stefano Golinelli et l'influence de Chopin sur ses œuvres de piano”. W: *After Chopin. The Influence of Chopin's Music on European Composers up to the First World War*, red. Magdalena Chylińska, John Comber i Jerzy Michniewicz, 173–201. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2012.
- Metodo pel clavicembalo composto da Francesco Pollini Socio Onorario del R.[egio] Conservatorio di Musica di Milano adottato dal R.[egio] Conservatorio medesimo non che per le Case di educazione nel Regno ed a Sua Altezza Imperiale il Principe Eugenio Napoleone di Francia Viceré d'Italia dedicato dall'Autore*. Milano: Giovanni Ricordi, [1812].
- Miucci, Leonardo. „Il Metodo pel clavicembalo e il pianismo di Francesco Pollini”. W: *Francesco Pollini e il mondo musicale milanese di primo Ottocento*, red. Claudio Bacciagaluppi, Gabriele Manca i Leonardo Miucci, 129–150. Pisa: Edizioni ETS, 2023.
- Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali opera di Carlo Gervasoni milanese anziano della sezione musicale nella classe delle belle arti della Società Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Parma: Blanchon, 1812.
- Pingitore, Pierangela. „Alfonso Rendano: un musicista calabrese nel segno di Chopin”. *De Musica – Nuove Pagine* 4 (2010): 1–9.
- Pollini, Francesco. *Metodo per pianoforte. Edizione critica del „Metodo pel clavicembalo” (1812; 1834)*, red. Leonardo Miucci. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.
- Sgambati, Giovanni. „Sull'insegnamento e sui programmi della Scuola di Pianoforte”. *La nuova musica*, nr 200 (1910): 110.
- Sgambati, Giovanni. *Appunti ed esempi sull'uso dei pedali nel pianoforte*. Milano: G. Ricordi & C., [1915].
- Skowron, Zbigniew. „Pobyt Fryderyka Chopina i George Sand w Genui w maju 1839 roku w świetle nowo odkrytych źródeł”. *Rocznik Chopinowski*, nr 28 (2020): 33–66.
- Terenzio, Vincenzo. *La musica italiana nell'Ottocento*. Milano: Bramante Editrice, 1976.
- Toscani, Claudio. „Il Metodo pel clavicembalo: uno sguardo sulla trattatistica coeva per strumenti da tasto”. W: *Francesco Pollini e il mondo musicale milanese di primo Ottocento*, red. Claudio Bacciagaluppi, Gabriele Manca i Leonardo Miucci, 151–164. Pisa: Edizioni ETS, 2023.
- Trattato dell'influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie con alcuni cenni come si abbia ad intendere una buona musica di Pietro Lichtenthal dottore di medicina tradotto dal tedesco e ricorretto dall'autore medesimo*. Milano: Giuseppe Maspero, 1811.