

THE ART OF ARRANGEMENT

Mozart & Beethoven

Quartets for Piano and Strings KV 452 & op. 16



FIRST RECORDING ON HISTORICAL INSTRUMENTS
WITH IMPROVISED CADENZAS

Leonardo Miucci AleaEnsemble

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Vienna, 1827)
Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg, 1756 – Vienna, 1791)

THE ART OF ARRANGEMENT

Wolfgang Amadeus Mozart

Quartet for Piano and Strings

after the Quintet for Piano and Wind Instruments KV 452

26:30

- | | | |
|----------|------------------|-------|
| 1 | Largo | 02:35 |
| 2 | Allegro moderato | 08:46 |
| 3 | Larghetto | 09:01 |
| 4 | Allegretto | 06:08 |

Ludwig van Beethoven

Quartet for Piano and Strings

after the Quintet for Piano and Wind Instruments op. 16

30:19

- | | | |
|----------|-------------------------------|-------|
| 5 | Grave | 02:59 |
| 6 | Allegro, ma non troppo | 12:30 |
| 7 | Andante cantabile | 07:34 |
| 8 | Rondò. Allegro, ma non troppo | 07:14 |

RUNNING TIME

56:49

Lead-ins and cadenzas by Leonardo Miucci



FIRST RECORDING ON HISTORICAL INSTRUMENTS
with improvised cadenzas

AleaEnsemble

Andrea Rognoni, violin

Carlo Antonio Testore, Milan (1739)

Stefano Marcocchi, viola

copy after Carlo A. Testore, Milan (1745) by Renzo Mandelli, Triuggio (2012)

Marco Frezzato, cello

Matia Poppella, Napoli (1697)

Leonardo Miucci, historical piano

copy after Anton Walter (c. 1795), by Chris Maene, Ruiselede (2019)

Dopo *The Young Beethoven*, questo secondo progetto discografico esaurisce l'integrale dei quartetti per archi e pianoforte di Ludwig van Beethoven. Come nel precedente disco anche in questo il legame tra il mondo mozartiano e quello beethoveniano è evidente e, per alcuni versi, ancora più marcato. In questo caso è stato il Quartetto per archi e pianoforte KV 452 a rappresentare un punto di riferimento ed una fonte di ispirazione così importanti per la genesi del Quartetto op. 16 che si è deciso di affiancarli, evidenziandone la loro manifesta continuità declinata sotto diversi aspetti, seppur con alcune rilevanti difformità. Entrambi questi quartetti, per cominciare, sono le trascrizioni dei quintetti per fiati e pianoforte dei rispettivi compositori; la differenza sostanziale è che, mentre la trascrizione dell'op. 16 è stata composta e pubblicata dallo stesso Beethoven (uscita assieme alla versione originale per fiati nel 1801), quella del KV 452 è stata concepita e pubblicata solamente dopo la morte di Mozart, precisamente nel 1793 e su iniziativa dell'editore viennese Artaria.

La scelta di Beethoven di dare alla luce una composizione dall'ensemble strumentale così inusuale (quattro fiati ed il pianoforte) non può che essere letta attraverso una duplice ottica: quella dell'emulazione del mito mozartiano e quella della sua affermazione nel tessuto musicale viennese. Trasferitosi nella capitale austriaca all'età di ventidue anni, Beethoven si confrontava in un contesto dove Mozart rappresentava ancora il punto di riferimento in qualsiasi campo, da quello operistico a quello

pianistico. Non è un caso che i primi schizzi del Quintetto op. 16 risalgano all'unica tournée che Beethoven organizzò, quella del 1796, quando il giovane compositore era alla ricerca di una prima affermazione attraverso le stesse tappe intraprese da Mozart qualche anno prima. In aggiunta, nell'elaborazione del Quintetto op. 16 Beethoven avrà certamente percepito il peso specifico del KV 452: il fatto che Mozart stesso lo avesse considerato come una delle sue migliori composizioni, da una parte deve aver ulteriormente gravato di importanti responsabilità Beethoven e, dall'altra, stimolato ancor più il giovane compositore in questa affascinante sfida compositiva. In altre parole, sembrerebbe un Beethoven desideroso di dimostrare al pubblico che la profezia di Ferdinand von Waldstein pronunciata nel 1792 era in procinto di compiersi ("Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn"). L'influenza esercitata dal KV 452 sull'op. 16, tuttavia, non si esaurisce al concepimento di quest'ultima ma si estende fino alla genesi della trascrizione per archi e pianoforte, oggetto di questa registrazione.

Nel 1784 Mozart aveva compiuto un ulteriore e determinante passo verso l'emancipazione dei fiati dall'ambito dell'*Harmoniemusik* a quello della musica da camera 'colta': questo era il messaggio rivoluzionario del Quintetto per oboe, clarinetto, corno e fagotto KV 452, primo nella storia del genere. Tuttavia, nonostante il successo registrato dalle esecuzioni mozartiane, esso venne pubblicato solamen-

te nel 1799, non per iniziativa di Mozart (scomparso da otto anni) e non a Vienna, ma ad Augsburg, per opera dell'editore Gombart. Nella capitale austriaca, al contrario, la sua trascrizione per quartetto d'archi e pianoforte circolava abbondantemente già dal 1793: il musicista incaricato di realizzare questo arrangiamento apparteneva alla scuderia Artaria ma la sua identità rimane tutt'oggi ignota. Questo nuovo ensemble strumentale doveva evidentemente suonare più gradito al pubblico viennese – perché in linea con un linguaggio maggiormente sperimentato e radicato rispetto a quello per fiati – tanto è vero che l'iniziativa di Artaria sarebbe stata presto replicata da numerosi altri editori come André, Breitkopf, Mollo, Schott e Cappi, tra gli altri.

La circolazione a Vienna della versione per quartetto d'archi del KV 452 deve aver certamente indotto Beethoven a compiere una simile operazione: anche perché quello del quartetto con pianoforte non era certamente un genere di punta nel panorama cameristico di fine Settecento, tanto è vero che gli unici esempi degni di nota erano stati concepiti proprio da Mozart (KV 478 e 493) e dallo stesso Beethoven a Bonn (WoO 36). Non c'era, quindi, una tradizione progressiva che potesse giustificare la scelta del giovane compositore se non quella del costante riferimento al mito mozartiano che in quegli anni si stava manifestando con forza. La scelta di Beethoven di pubblicare, in definitiva, entrambe le versioni dell'op. 16 nel 1801 sembra volesse fare il paio con la contemporanea offerta mozartiana.

Ascoltare una trascrizione significa fruire una composizione nuova rispetto a quella che l'ha generata: in questo senso le aspettative di ascolto, se regolate su quest'ultima – nel nostro caso sui quintetti per fiati – potrebbero risultare disattese. Bisogna, al contrario, lasciarsi 'sorprendere' dal nuovo assetto compositivo che, in alcune circostanze, può deviare in maniera consistente rispetto all'opera originale. In questo caso tale differenza è gravata da altri due fattori: dal medium strumentale, nel suo numero e tipologia timbrica, e dal suono storico. Dovendo infatti passare da un numero globale di cinque parti alle quattro del nuovo assetto cameristico, Beethoven ed il trascrittore del KV 452 sono stati inevitabilmente costretti a cercare nuovi compromessi nella distribuzione del materiale musicale e nella sua articolazione. In questo lavoro di adattamento un altro fattore importante è relativo alla differente dimensione timbrica: la sintesi dei tre archi, infatti, metteva a disposizione risorse espressive totalmente differenti rispetto a quelle dei fiati e tale diversità risulta oggi ancora più evidente con i suoni storici.

A differenza della trascrizione mozartiana, realizzata postuma, quella dell'op. 16 è stata ampiamente utilizzata da Beethoven per le sue esecuzioni in alternativa alla versione per fiati (all'epoca avere a disposizione virtuosi di questi strumenti, come il cornista Giovanni Punto o l'oboista Friedrich Ramm, non era un affare da tutti i giorni). Al contrario delle sonate per pianoforte solo – la cui esecuzione era confinata prin-

cialmente ad un contesto privato – il repertorio cameristico e quello per pianoforte e orchestra erano i generi perlopiù prediletti da Beethoven nelle sue esecuzioni pubbliche e, quando possibile, anche in quelle private. Attraverso questi repertori il compositore aveva la possibilità di esibire all'esigente pubblico viennese le proprie doti di compositore/esecutore/improvvisatore. In questi anni, ed almeno per buona parte dell'Ottocento, la scissione – istituzionalizzata successivamente nel Novecento – tra compositore ed esecutore non esisteva. Al contrario, trovava la massima sintesi nella capacità improvvisativa che, evidentemente, coinvolgeva entrambe le sfere del sapere musicale. Nel mondo musicale del tardo Settecento, in altre parole, la vera discriminante tra i professionisti e gli amatori risiedeva proprio nel sapere improvvisare. A guardare i programmi delle accademie pubbliche e le informazioni di cui disponiamo per quelle private, le numerose esecuzioni dell'op. 16 pongono questa composizione alla pari per importanza dei concerti per pianoforte e raccontano di improvvisazioni beethoveniane che spesso lasciavano il pubblico a bocca aperta per bellezza e durata, attirandosi in qualche caso le ire dei suoi colleghi sul palco (come raccontato da Ferdinand Ries, allievo del compositore). È interessante, in questo senso, notare la sfumatura che differenzia i due quartetti (così come i due quintetti): Mozart non prevede fermate, e quindi cadenze, in nessuno dei movimenti del KV 452 eccetto in quello conclusivo, dove prescrive una cadenza da eseguire in

maniera concertata, ossia coinvolgendo tutti gli strumenti – cosa che il compositore farà, per esempio, anche nel doppio concerto KV 365 o nella sinfonia concertante KV 364. Ciò si spiega con il fatto che la portata rivoluzionaria di questa opera, come si è accennato, risiedeva nell'aver 'sdoganato' i fiati all'interno del repertorio cameristico 'colto': la cadenza in tutti era il mezzo conclusivo e perfettamente adeguato a ribadire questo concetto. Nel caso dell'op. 16 il contesto è del tutto differente: mentre Mozart quando esegue per la prima volta il KV 452 si trova nel mezzo del suo decennio aureo e al culmine della sua fama, Beethoven esegue per la prima volta l'op. 16 nel 1797 in occasione di una delle sue prime esibizioni pubbliche nella capitale austriaca. Il suo fine era quello di convincere il pubblico viennese delle sue doti pianistiche e compositive: il contesto ideale, quindi, per improvvisazioni al pianoforte. Questa è la ragione della presenza delle due fermate (con relative cadenze solistiche da improvvisare) nell'Allegro iniziale e nel Rondò.

È attraverso questa ottica – che in parte stride con la sacralità di cui spesso si caratterizza la lettura contemporanea di questa notazione – che si è inteso lo spirito di questa registrazione. Di conseguenza si è scelto di improvvisare tutte le cadenze, collocando queste opere nella loro corretta prospettiva storica, quando questo particolare repertorio trovava una vera e propria definizione solo nell'unicità della sua esecuzione.

Leonardo Miucci

AleaEnsemble si è formato nel 2002 dall'incontro di Firenze de Donatis, Andrea Rognoni, Stefano Marcocchi e Marco Frezzato, e dal loro desiderio di eseguire, su strumenti d'epoca, la grande musica da camera per archi del Classicismo e Romanticismo, cercando di riscoprire e valorizzare, allo stesso tempo, le composizioni di autori meno noti.

Il nucleo di Alea è un quartetto d'archi, ma i suoi elementi hanno pensato da subito che il nome 'Ensemble' ne definisse meglio lo spirito, ovvero quello di una formazione che varia spesso di numero, dal Duo all'Ottetto, e che si avvale volentieri della preziosa collaborazione di vari altri fantastici musicisti, come Leonardo Miucci (fortepiano), Matteo Mela (chitarra), Gaetano Nasillo (violoncello), Monica Piccinini (soprano), Duilio Galfetti (mandolino). Firenze, Andrea, Stefano e Marco hanno consolidato la loro esperienza attraverso lo studio e la collaborazione con specialisti come Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Fabio Biondi, Christophe Coin, Lucy van Dael, Ottavio Dantone, Diego Fasolis, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Jeanne Lamon, Stanley Ritchie, Christophe Rousset, e ricoprono il ruolo di prime parti nei più importanti ensemble di musica antica sulla scena internazionale, come Accademia Bizantina, Blathasar Neumann Ensemble, I Barocchisti, Concerto Italiano, Europa Galante, The Monteverdi Choir and Orchestra, Il Pomo d'Oro, Tafelmusik, Les Talens Lyriques, Zefiro.

AleaEnsemble ha inciso per l'etichetta MVCremona il Divertimento KV 563 di W.A.

Mozart e i Sei Duetti Concertanti di A.B. Bruni per violino e viola. La registrazione dei quartetti Op. 2 di L. Boccherini, pubblicata da Stradivarius nel 2008, si è imposta immediatamente all'attenzione della critica internazionale come esecuzione di riferimento, ed ha vinto premi quali "Diapason d'Or" e "Choc de Le Monde de la Musique". Anche i quartetti per archi op.77 e op.42 di F.J. Haydn, pubblicati da Stradivarius nel 2009, hanno riscosso grande apprezzamento.

La prima registrazione mondiale dei Quartetti op. 15 di L. Boccherini, effettuata in collaborazione con Dynamic, la Radio della Svizzera Italiana, il Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini e il musicologo Giuliano Castellani, ha consolidato la loro reputazione di interpreti privilegiati della musica del virtuoso lucchese, al punto che Diapason magazine li ha definiti come "le quatuor boccherinien de notre temps".

Nel 2012 AleaEnsemble è stato protagonista, col musicologo Marco Mangani, di un importante documentario prodotto e trasmesso dalla Televisione della Svizzera Italiana sul tema dell'*invenzione* del Quartetto per archi legata alle figure di F. J. Haydn e L. Boccherini. Insieme al fagottista virtuoso Alberto Grazi, invece, è stato realizzato un altro innovativo progetto boccheriniano: la prima esecuzione in tempi moderni (trasmessa in diretta radiofonica dalla RSI) di alcuni Quintetti per archi, in cui, secondo le indicazioni originali dell'autore, il fagotto sostituisce uno dei due violoncelli.

AleaEnsemble è stato ospite di istituzioni con-

certistiche quali Accademia Filarmonica di Verona, Centro Studi Luigi Boccherini, Concerti delle Camelie, Festival Alte Musik Zürich, Ausseer Barocktage, Festival Urbino Musica Antica, Grandezze & Meraviglie, Putimiro Festival, Soli Deo Gloria, Trigonale. Fra i più significativi impegni futuri di AleaEnsemble c'è una collaborazione in veste di concertatori con Theresia Orchestra.

Leonardo Miucci è pianista su strumenti storici e musicologo. Si è perfezionato presso il "Royal Conservatory" de L'Aja e al "Mozarteum" di Salisburgo con Robert Levin, parallelamente agli studi musicologici condotti presso l'Università di Roma Tor Vergata. Credendo fermamente nell'interazione tra l'approccio artistico e quello scientifico, il suo percorso strumentale è da sempre ispirato da quello musicologico e viceversa. Negli ultimi anni si è particolarmente dedicato alla prassi beethoveniana: tra i numerosi contributi, la sua tesi dottorale sulle sonate per pianoforte è in corso di pubblicazione presso la "Beethoven-Haus" di Bonn, così come l'edizione critica dei WoO 36 e dell'op. 16 per Bärenreiter. Oltre ad un'intensa attività concertistica, tiene conferenze in numerosi conservatori e università di tutto il mondo. Lavora presso l'"HKB" di Berna. Questo disco è il terzo per Dynamic, dopo il grande successo di critica ottenuto da *Mozart after Mozart* (2015), e *The Young Beethoven* (2020), quest'ultimo vincitore del "Premio Abbiati del Disco 2020", assegnato dall'Associazione Nazionale dei Critici Musicali.

After *The Young Beethoven*, this second recording project completes the quartets for strings and piano by Ludwig van Beethoven. As in the previous programme, the link between the worlds of Mozart and Beethoven is clear and, in some aspects even more pronounced. In this case, the Quartet for Strings and Piano KV 452 represented an important reference point for the creation of the Quartet Op. 16, and it was such an important source of inspiration that we decided to put them together and highlight their evident and numerous elements of continuity, despite some relevant differences. To begin with, both these quartets are transcriptions of quintets for winds and piano by their respective composers; with the difference that while the transcription of Op. 16 was made and published by Beethoven himself (released with the original version for winds in 1801), that of KV 452 was conceived and published after Mozart's death, in 1793, on the initiative of the Viennese publisher Artaria. Beethoven's choice to create a composition for the unusual instrumental ensemble consisting of four wind instruments and piano can only have two reasons: emulate Mozart's myth and assert himself in the Viennese musical world. Having moved to the Austrian capital at the age of twenty-two, Beethoven found himself in a context where Mozart was still the reference point in every musical field, from opera to piano music. Not by chance the Quintet Op. 16's first drafts date from the year of the only tour Beethoven ever organized,

1796, when the young composer was in search of his first successes through the same steps Mozart had taken a few years earlier. In addition, when writing his Quintet Op. 16 Beethoven undoubtedly felt the specific weight of KV 452: the fact that Mozart himself had considered it one of his best compositions, on the one hand must have burdened Beethoven with added responsibility, on the other spurred the young composer even more to meet that incredible challenge. In other words, in this work Beethoven seems eager to show the public that the prophecy pronounced by Ferdinand von Waldstein in 1792 was coming true ("May you receive the spirit of Mozart through the hands of Haydn"). The influence of KV 452 on Op. 16, however, was not only limited to the creation of the latter but extends to the composition of its transcription for strings and piano here recorded. In 1784 Mozart had taken a further and important step towards the emancipation of wind instruments from the *Harmoniemusik* area, employing them in 'learned' chamber music: that was the revolutionary message of the Quintet for oboe, clarinet, horn and bassoon KV 452, the earliest in the history of this genre. However, despite the success of Mozart's performances, the work was only published in 1799, not by Mozart (who had been dead for eight years) and not in Vienna, but in Augsburg by the publisher Gombart. On the contrary, in the Austrian capital its transcription for string quartet and piano had widely circulated since 1793: the musician who had

made the arrangement was of the Artaria stable, but to this day his identity is unknown. The new instrumental ensemble evidently pleased the Viennese public better – being in line with a more experienced and rooted language than that for wind instruments – so much so that Artaria's initiative would soon be replicated by numerous other publishers, such as, among others, André, Breitkopf, Mollo, Schott and Cappi. The circulation in Vienna of the version for string quartet of KV 452 undoubtedly led Beethoven to do the same; we must also mention that the quartet with piano was far from a genre in vogue in the chamber music panorama of the end of the 1700s: indeed, the only examples worthy of note had been composed by Mozart (KV 478 and 493) and by Beethoven himself in Bonn (WoO 36). There was not, therefore, a previous tradition that could justify the young composer's choice, other than the constant reference to Mozart's myth, which in those years was very strong. Beethoven's choice to publish both versions of Op. 16 in 1801 seems to want to match the contemporary offer of Mozart's work. Transcriptions are new works derived from the original ones: the listener's expectations, if based on the latter – in our case the quintets for wind instruments – could be disappointed. One needs, instead, to let themselves "be impressed" by the new layout and writing, which, in some passages, can deviate considerably from the original work. Two other factors also come into play: the instruments

used, with their number and tone colours, and the historical sound. Having to reduce five parts to the four of the new chamber ensemble, Beethoven and the transcriber of KV 452 were inevitably forced to find compromises in the distribution of the musical material and in its articulation. In this work of adaptation another important factor regards the different tone colours: the three string instruments, indeed, provided expressive resources that are totally different from those of the winds, and this diversity, today, is even more pronounced with the use of historical sound.

Unlike Mozart's transcription, made posthumously, Beethoven's Op. 16 was widely used by Beethoven in his performances, in alternation with the version for winds (at the time, to have the availability of virtuosos of those instruments, such as the horn player Giovanni Punto or the oboist Friedrich Ramm, was not easy). Unlike the piano sonatas – which were generally performed in private contexts – the chamber, and piano and orchestra repertoires were Beethoven's favourite for his public performances and, when possible, also private ones. Through these works, the composer could show the demanding Viennese audiences his skills as a composer/performer/improviser. In those years, and for most of the 1800s, the distinction between composer and performer – which would become institutionalized in the 1900s – did not exist. On the contrary, it was synthesized in the figure of the improviser, who clearly had to master both spheres of musical knowledge. In the late 18th-century musical

world, in other words, the true divide between professionals and amateurs consisted in a musician's skills as an improviser. When we consider the programmes of the public concerts and the information we have about the private ones, the numerous performances of Op. 16 place it on a par, for importance, with the piano concertos, and speak of improvisations by Beethoven that often left his audiences awed for beauty and length, sometimes provoking the anger of his colleagues on stage (as recounted by Ferdinand Ries, a pupil of the composer). In this sense, it is interesting to underline a slight difference between the two quartets (and the two quintets): Mozart's KV 452 does not have any fermata, therefore cadenzas, in any of its movements except the concluding one, where a cadenza to be performed in concerted form, therefore involving all the instruments is indicated – something the composer would also do, for example, in the Concerto KV 365 or the Sinfonia Concertante KV 364. This is explained by the fact that the revolutionary importance of this work, as we mentioned, was that of having used the winds in a 'learned' chamber repertoire: the tutti cadenza was the concluding and perfectly fitting means to underline this. For Op. 16, the context is completely different: when Mozart first performed his KV 542, he was in the middle of his golden decade and at the apex of success, while Beethoven played for the first time Op. 16 in 1797, at one of his first public appearances in Vienna. His goal was to convince the public of

his talent as a pianist and composer: an ideal context for improvising on the piano. That is the reason for the two fermatas (and relative solo cadenzas to be improvised) in the initial Allegro and the Rondo.

It is in this spirit – which often clashes with the sacrality that often characterises contemporary readings of these works – that we approached the present recording. Consequently, we have chosen to improvise all the cadenzas, placing these works in the right historical perspective, when this particular repertoire was truly defined by the uniqueness of each performance.

Leonardo Miucci

(Translated by Daniela Pilarz)

The **AleaEnsemble** was formed in 2002 by Fiorenza de Donatis, Andrea Rognoni, Stefano Marcocchi and Marco Frezzato, driven by the desire to perform, on period instruments, the great Classical and Romantic chamber repertoire for string instruments and, at the same time, to seek and promote the works of less-known composers.

The core of Alea is a string quartet, but its founders thought that the term “ensemble” would be more appropriate to its spirit, which is that of a group that can vary in number from the Duo to the Octet, gladly welcoming the collaboration of other, excellent musicians such as Leonardo Miucci (fortepiano), Matteo Mela (guitar), Gaetano Nasillo (cello), Monica Piccinini (soprano), Duilio Galfetti (mandolin).

Fiorenza, Andrea, Stefano and Marco have consolidated their experience through studying and working with specialists such as Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Fabio Biondi, Christophe Coin, Lucy van Dael, Ottavio Dantone, Diego Fasolis, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Jeanne Lamon, Stanley Ritchie and Christophe Rousset, and they have played first parts in some of the most important early music ensembles on the international scene, such as Accademia Bizantina, Blathasar Neumann Ensemble, I Barocchisti, Concerto Italiano, Europa Galante, The Monteverdi Choir and Orchestra, Il Pomo d'Oro, Tafelmusik, Les Talens Lyriques, and Zefiro.

AleaEnsemble have recorded, for the label MVCremona, Mozart's Divertimento KV 563 and A.B. Bruni's Sei Duetti Concertanti for violin and viola. Their recording of Bocchierini's Quartets Op. 2, released by Stradivarius in 2008, immediately caught the attention of international critics, becoming a reference version and winning prizes such as the “Diapason d'or” and “Choc de Le Monde de la Musique”. Haydn's String quartets Ops.77 and 42, released by Stradivarius in 2009, were also very favourably received.

The ensemble's world première recording of Boccherini's Op. 15, made for Dynamic in collaboration with Radio della Svizzera italiana, Centro Studi Opera Onmia Luigi Boccherini, and the musicologist Giuliano Castellani, confirmed their reputation as privileged interpreters of the Lucca virtuoso's music, to the

point that Diapason magazine defined them "le quatuor boccherinien de notre temps".

In 2012 AleaEnsemble was the protagonist, with the musicologist Marco Mangani, of an important documentary broadcast by Televisione della Svizzera Italiana on the theme of the *invention* of the string quartet and centred on the figures of Haydn and Boccherini. With the virtuoso bassoonist Alberto Grazi, moreover, they have realized another innovative Boccherini project: the first performance in modern times (broadcast live by RSI) of some string quintets where, following the composer's original indications, the bassoon replaces one of the two cellos.

AleaEnsemble has been the guest of concert institutions such as the Accademia Filarmonica of Verona, Centro Studi Luigi Boccherini, Concerti delle Camelie, Festival Alte Musik Zurich, Ausseer Barocktage, Festival Urbino Musica Antica, Grandezze & Meraviglie, Purtimiro Festival, Soli Deo Gloria, and Trigonale. Among their future engagements, there is a collaboration as orchestrators with Theresia Orchestra.

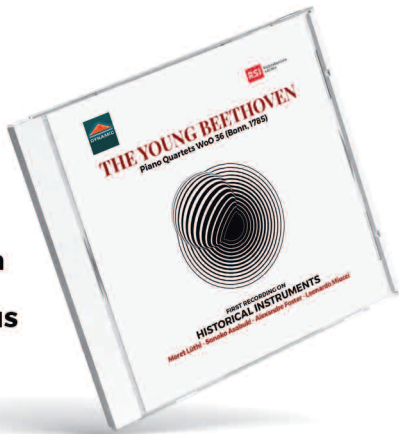
Leonardo Miucci is a pianist on historical instruments and a musicologist. He completed his musical studies at the Royal Conservatory of The Hague and Salzburg's Mozarteum under the guidance of Robert Levin, while at the same time graduating in musicology from Rome's Tor Vergata University. Because he believes in the interaction between the artistic and scientific

approaches, his instrumental career has always been inspired by the musicological one, and vice versa. Recently, he has taken a particular interest in the performance practice of Beethoven: among his numerous contributions, his doctoral thesis on the composer's piano sonatas is about to be published by Bonn's "Beethoven-Haus", while Bärenreiter will release his critical edition of WoO 36 and Op. 16. In addition to a busy concert schedule, Miucci gives lectures in conservatories and universities throughout the world. He works for Bern's University of the Arts. This is his third recording for Dynamic, after the great success obtained with *Mozart after Mozart* (2015), and *The Young Beethoven* (2020), the latter being the winner of the 2020 Abbiati Prize awarded by the National Association of Music Critics.



Stefano Marcocchi, viola | **Leonardo Miucci**, historical piano | **Marco Frezzato**, cello | **Andrea Rognoni**, violin

CDS7854 The Young Beethoven
Winner of the 2020 prestigious
Abbiati Prize



CDS7919

Dynamic Srl
Via Mura Chiappe 39, 16136 Genova - Italy
tel. +39 010.27.22.884 fax +39 010.21.39.37

dynamic@dynamic.it
visit us at **www.dynamic.it**

