

mai meno, e una perfetta intesa cementata in anni di pratica concertistica comune: non è davvero facile reggere il peso fisico di una partitura siffatta, e neppure soddisfare la ricerca continua di colori imposta da Liszt, ma quanto si ascolta in questo disco è del tutto soddisfacente e, spesso, emozionante. E il finale, con il *Magnificat* (adeguato l'apporto del Coro del Collegio Borromeo), rende bene quell'ambizione alla sinestesia auspicata dal compositore.

Completa il disco (anzi, lo apre) il *Concerto Pathétique* che, come molti pezzi lisztiani, ha una storia editoriale complicata ma che è importante nel percorso di superamento della forma-sonata bitematica e del concerto classico in tre movimenti: per descriverlo prendo in prestito le parole di Piero Rattalino. «Il *Concerto pathétique*, sebbene pubblicato in versione per due pianoforti, è una trascrizione, sia pure ampliata, di un pezzo per pianoforte solo, il *Grosses Konzertsolo* composto nel 1849 o nel 1850 e pubblicato nel 1851 con dedica a Adolf Henselt. Si trattava, in origine, di una commissione del Conservatorio di Parigi, e il titolo originale era perciò in francese: *Grand Solo écrit pour le concours de Piano*. Ma siccome l'editore era tedesco, il pezzo fu poi pubblicato con titolo tedesco. Nel 1850 Liszt incaricò Joachim Raff di preparare una trascrizione per pianoforte e orchestra, di cui siamo a conoscenza ma che non ci è pervenuta. Al più tardi nel 1856 Liszt trascrisse il *Grosses Konzertsolo* per due pianoforti, ma pubblicò la trascrizione solo nel 1866, con il titolo *Concerto pathétique* e con dedica alla sua allieva Ingeborg Starle von Bronsart. Una nuova edizione venne pubblicata nel 1877 con

aggiunte, sicuramente approvate dall'autore, di Hans von Bülow, ex-allievo ed ex-genero di Liszt». Pagina quindi non del tutto risolta, come non lo è d'altronde quella per pianoforte solo da cui deriva, ma certamente di grande effetto nella sua dimensione teatrale ed oratoria, che offre uno strumento poderoso a due pianisti che ne sappiano risolvere le insidie tecniche. E in questa esecuzione il Duo Sollini-Barbatano offre una prova di buon livello, sebbene meno brillante di quella palesata nella *Dante*, ma certamente provvista di quel fascino retorico e *flamboyant* che il pezzo richiede.

Nicola Cattò

CD

«I manoscritti per mandolino della collezione Gimo» (musiche di Gervasio, Barbella, Cocchi) I solisti dell'ensemble **Galanterie a plettri**

TACTUS TC 710090 (2 CD)

DDD 103:20



Da alcuni anni si va segnalando un ritorno di fiamma di attenzione verso il mandolino settecentesco, di cui si rinvenono in saggi e registrazioni le tracce storiche, come ad esempio nel recente documentato volume di Davide Petrella sul Mandolino nel teatro musicale del Settecento. In questo doppio CD della Tactus invece lo sguardo si volge ad una specifica raccolta (la collezione Gimo), conservata in Svezia nella biblioteca Carolina Rediviva dell'Università di Uppsala. Le musiche ivi comprese (circa 360 manoscritti tra arie d'opera, sinfonie e musica da camera) furono acquistate a Napoli nel 1762 da Jean Lefébure, rampollo di una antica famiglia ugo-

notta emigrata in Svezia e proprietario della villa vicino la ferreria di Gimo, a 50 km da Uppsala. Solo nel 1951 la collezione, per duecento anni conservata nella villa, fu donata all'Università di Uppsala.

Il progetto coordinato dall'Università di Bologna in collaborazione con quella svedese e con l'Accademia mandolinistica napoletana si propone la registrazione, su strumenti originali messi a disposizione dalla collezione Tagliavini del Museo di San Colombano, dei 19 musicisti campani conservati nella suddetta raccolta operanti non solo a Napoli nella seconda metà del secolo decimottavo. Il mandolino napoletano, diffuso a partire dal 1740 circa, ebbe infatti molta fortuna nell'Europa musicale del tardo Settecento e specialmente a Parigi.

I primo dei due CD è consacrato al compositore e virtuoso mandolinista partenopeo Giovanni Battista Gervasio (Napoli ca 1725 – Grenoble ca 1785), autore di un metodo (“facile per imparare gli strumenti a quattro corde”) per il mandolino pubblicato a Parigi nel 1767 utilissimo per la conoscenza della prassi esecutiva dell'epoca. Dopo concerti tenuti a Londra, Francoforte e Parigi, lo si sa dal 1785 al servizio della duchessa di Prussia come maestro di canto e mandolino.

Il secondo e più interessante CD è invece consacrato al più conosciuto Emanuele Barbella (Napoli 1718-1777), compositore e violinista, allievo di Leo e Giovanni Battista Martini, amico del musicografo inglese Charles Burney in Italia nel 1770 e violinista della Cappella Reale e del Teatro di San Carlo. La musica per stile, carattere, fluidità melodica ed epoca assorbe molto del coevo stile galante e rimanda a quel mondo di amatori che per diletto per-

sonale o per presenza nei salotti aristocratici dell'epoca, si rendevano protagonisti di piacevoli serate concertistiche. Il cammino armonico è spesso molto semplice o prevedibile e non si allontana molto dalla logica modulante del Settecento tra tonica e dominante. La piacevolezza è data dalla scorrevolezza del discorso musicale e dalla sobrietà degli accenti, spiritosi e leggeri, quasi da commedia dell'arte di cui il merito va ai solisti Mauro Squillante e Davor Kirjkus, assecondati per il continuo dal violoncellista Leonardo Massa e dal clavicembalista Raffaele Vrenna.

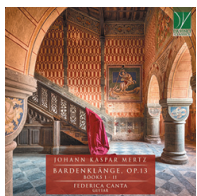
Lorenzo Tozzi

CD

MERTZ *Bardenklänge*, op. 13 - Quaderni 1-11 chitarra **Federica Canta**

DA VINCI CLASSICS C00650

DDD 74:19



*Suoni Bardici* è la collezione in cui Johann Kaspar Mertz (1806-1856) ha saputo più compiutamente mettere a frutto la sua innovativa concezione della chitarra, fortemente influenzata dalla letteratura pianistica e dalla temperie romantica, ma calata in una scrittura perfettamente idiomata; avvantaggiandosi di una concisione formale che gli ha consentito di esprimere pienamente la sua poetica, non sempre altrettanto a fuoco nelle forme più ampie a cui parimenti si dedicò, come le Fantasie. Sarebbe però fuorviante pensare ai *Bardenklänge* come a una raccolta del tutto coerente: la serie di quindici Quaderni, ognuno contenente uno o più brani, fino a raggiungere la foliazione che l'editore Haslinger gli metteva a disposizione (cinque o sei pagine di

spartito), venne pubblicata infatti estemporaneamente a partire dal 1847 (gli ultimi due apparvero molto più tardi, postumi). Inizialmente la suggestione ossianica svelata dal titolo corrispondeva ai contenuti, tanto che il brano d'esordio è dedicato a Malvina, l'ipotetica "nuora" di Ossian; ma via via *Bardenklänge* diventò con tutta evidenza un semplice "marchio" editoriale per fogli d'album di varia natura, includendo non solo gli immancabili *Souvenirs d'Italie* ("Gondoliera", "Tarantelle"), ma anche delle *Variations mi-gnonnes* o addirittura sette *Polonaises favorites du Prince M. Oginski* (il diplomatico e compositore scomparso nel 1833 e all'epoca ancora popolare proprio per le sue Polacche, come *Addio alla patria*). Neppure la qualità e l'originalità della scrittura sono invero costanti nel tempo, anche se non declinano del tutto: tanto che Quaderni come il decimo e l'undicesimo contengono brani tra i più significativi, come "Romanze", "Sehnsucht" e "Lied ohne Worte".

Anche per questa natura eterogenea, i *Bardenklänge* vengono inseriti spesso in recitals miscelanei, ma assai più di rado affrontati sistematicamente, per quanto chitarristi di primo piano come Adam Holzman (vedi MUSICA 137) e Pavel Steidl ne abbiano offerto significative antologie. Federica Canta, come già Graziano Salvoni per Brilliant, ci propone ora tutti i primi undici Quaderni, i più omogenei contenutisticamente. Già nella recente integrale di Regondi (recensita meno di un anno fa su queste pagine) la chitarrista milanese aveva mostrato le carte in regola per candidarsi a essere inserita tra gli interpreti di riferimento del periodo romantico; l'impressio-

ne viene pienamente confermata in questa occasione, dove sfodera non soltanto scioltezza digitale e pienezza di suono, qualità entrambi essenziali in pezzi spesso tecnicamente impegnativi e intensamente lirici, ma una libertà di fraseggio capace di infondere vita non solo a una "Unruhe", dove l'estrema elasticità di pulsazione viene richiamata dall'Inquietudine oggetto del brano, ma anche a una confessione affettuosa come "An die Entfernte". Forse soltanto nell'interpretazione di Pavel Steidl (etichetta Frame) questo brano incantevole è stato affrontato con altrettanta libertà agogica; ma Federica Canta lascia l'impressione di un eloquio meno capriccioso. Il modo in cui la chitarrista affronta queste pagine, oltre a certificarne la matura personalità di interprete, si pone in intima sintonia con spartiti che Mertz costella spesso di fittissime prescrizioni dinamiche ed espressive (arrivando a coniare virtuosismi linguistici come "*pp quietoso*", oppure "*zeffiroso*" per suggerire la levità con cui va affrontata un'escursione nel registro sovracuto dello strumento!), desiderando evidentemente un approccio mosso e flessibile alla sua musica: perfino a brani che ripetono a lungo una medesima formula arpeggiata, come "Gondoliera", egli sottende via via, quasi a ogni rigo, indicazioni come "piacevole – amoroso con agitazione – con tenerezza" e poi "affettuoso – agitato – teneramente", e così via. Una meticolosità che non va necessariamente seguita alla lettera, ma sicuramente appare sintomo di una peculiare concezione espressiva, che verrebbe mortificata da una visione troppo accademica e distaccata.

Roberto Brusotti