



VINCENZO BELLINI, *La ricordanza*, Maxim Mironov, tenore, Richard Barker, pianista, 1 CD Illiria, 2017. · GIOACHINO ROSSINI, *Questo è Rossini!*, Maxim Mironov, tenore, Richard Barker, pianista, 1 CD Illiria, 2018.

L'interesse per un'esecuzione storicamente informata, non solo basata su un testo musicale le cui vicende genetiche e di trasmissione siano state il più possibile chiarite, ma anche sulla consapevolezza del *suono*, inteso innanzitutto nella sua materialità prima ancora che per i suoi risvolti estetici, è alla base di due recenti incisioni, per la casa discografica tedesca Illiria, del tenore Maxim Mironov accompagnato da Richard Barker. La prima, *La ricordanza*, è dedicata alle arie da camera di Vincenzo Bellini, la seconda porta l'enfatico titolo *Questo è Rossini!* ed è stata realizzata in collaborazione con la Fondazione Rossini per il centocinquantenario dell'anniversario della morte del Pesarese.



I due dischi sono il frutto sia di un lavoro di studio e approfondimento personale dei due interpreti, sia del rapporto con ambienti di ricerca più ampi. Nel caso di Bellini, come scrive nelle note introduttive Francesco Cesari, l'esigenza di una riflessione teorico-pratica sulla musica da camera belliniana era nata con un corso d'interpretazione e un concerto di Laura Alvini nel 2000. Per Rossini, il patrocinio scientifico della Fondazione Rossini è dichiarato nell'introduzione al libretto (solo) digitale – ma per questo ricchissimo d'informazioni e dettagli in molteplici lingue – di Ilaria Narici.

Seguendo proprio l'*incipit* di quanto scrive Narici, Mironov reincarna il tenore di grazia rossiniano, con un'emissione controllata ed elegante, soprattutto nella tessitura acuta, e una padronanza della tecnica vocale (fiato, emissione, portamento) tanto studiata quanto naturalmente efficace per la resa poetica, con una pronuncia del testo elegantemente non affettata. Questo elemento ci sembra rilevante per mantenere l'attenzione al *suono* e al rapporto fra voce e strumento. Soprattutto in un repertorio cameristico, lontano per molti versi dagli eccessi del palcoscenico, l'equilibrio e le dosi delle forze in campo sono fondamentali per la resa musicale. Appare così del tutto appropriata la scelta di Richard Barker di ricorrere a pianoforti storici per entrambe le registrazioni. Sarà proprio il rapporto fra voce e piano l'ossatura portante di questa recensione che, da qui, procede ordinatamente dapprima con le romanze di Vincenzo Bellini.

Un po' come accadeva trent'anni fa per i clavicembali e gli organi, anche il mondo dei cantanti ha scoperto l'importanza di farsi accompagnare da strumenti dalle caratteristiche non standardizzate per meglio adattarsi ai singoli autori e avvantaggiarsi della patente di storicamente informati. Cesari sottolinea nel suo testo l'importanza di scegliere due fortepiani diversi: una copia storica di un Graf che accompagna le romanze scritte in Italia e un Pleyel

della prima metà dell'Ottocento per le liriche del periodo francese. Sta al lettore curioso, partendo dai ringraziamenti finali di Mironov a Francesco Zanotto, ricostruire che si tratta della copia di Paul McNulty del Graf op. 318 del 1819, conservato nel Castello di Kozel, in Repubblica Ceca.¹ Del Pleyel non si ha notizia alcuna e rimane solo l'esercizio dell'ascolto, reso più interessante dalla riproposizione de *La ricordanza* (traccia 1 e 14) e di *Vaga luna che inargenti* (11 e 16) per far apprezzare come le scelte interpretative di Barker e Mironov siano reciprocamente influenzate dai mondi sonori piuttosto distanti che affiorano dalle corde dei due strumenti. Senza voler condizionare il giudizio personale di chi ascolterà, diciamo che si percepiscono nettamente le diversità timbriche, in parte risultanti dalla risposta di questi al tocco di Barker che, è opportuno ricordarlo, ha una lunga e importante esperienza come pianista accompagnatore e nasce su strumenti moderni. Forse per questo sembra trovarsi meglio sul Pleyel, nonostante la spietatezza che lo stesso Chopin riconosceva a quel tipo di tastiera, che non perdonava le insicurezze e irregolarità e rendeva evidenti gli stati d'animo dell'esecutore. Per il resto, l'ascoltatore godrà di un mondo di sfumature e di colori, difficilmente incasellabili, ma che rendono il canto dinamicamente molto interessante. Se poi si segue il disco con lo spartito, si noterà come in alcuni punti i musicisti prendano strade personali o comunque di tradizione, per quanto riguarda l'accentuazione delle battute, le durate delle note, certe indicazioni di possibili fraseggi all'accompagnamento, l'agogica e i piani dinamici, in una maniera diversa da quello che farebbe chi proviene da una frequentazione più assidua del pianoforte storico. Questo detto senza voler essere polemico, ma per sottolineare come la *ricerca del suono* passi per forza da un'esperienza soggettiva sullo strumento storico che coinvolge anche il modo di guardare la partitura. È un mondo forse fatto interamente da tante sfumature possibili e, per questo, così affascinante.²

Si prenda il caso della doppia esecuzione de *La ricordanza*, proposta in apertura del CD sul Graf (traccia 1) e più tardi sul Pleyel (traccia 14). L'analisi delle scelte interpretative appare ancora più interessante perché discussa nell'introduzione dell'edizione critica a cura di Carlida Steffan (vol. XIV, *Musica vocale da camera*), proprio per l'inusuale presenza di indicazioni agogiche e suggerimenti interpretativi che, secondo Steffan, aprono «un possibile scorcio sulla ricchezza di nuance espressive che egli [Bellini] considera necessarie».³ Secondo l'indicazione di Bellini, «tutto il pezzo sarà accompagnato con leggerezza e col pianissimo e lo smorzo alzato». L'edizione critica discute cosa s'intenda con questa espressione e, correttamente, suggerisce un uso pervasivo del pedale di risonanza (lo smorzo alzato) e del pianissimo (l'una corda), rimandando l'esecutore ad approfondire le diverse tecniche di pedale, ad esempio

¹ La scheda tecnica del Graf è reperibile sul sito di McNulty, <https://www.fortepiano.eu/materials-graf-op-318-1819/>; i pedali a disposizione sono il moderatore, il doppio-moderatore, il sostenimento e l'una corda.

² Illiria ha prodotto un video *backstage*, nel quale i due musicisti e l'estensore del libretto, Francesco Cesari, raccontano il loro percorso interpretativo: <https://www.youtube.com/watch?v=IV3C9fl5MbA> (ultimo accesso 9 gennaio 2020). Dal video – ma non dal booklet di accompagnamento – si ricava che per l'incisione è stata utilizzata la seguente edizione: VINCENZO BELLINI, *Ventidue composizioni vocali da camera*, revisione di Francesco Cesari, Milano, Suvini Zerboni, [2000], n. ed. 11661.

³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 14), 2012, pp. xxv-xxvi, 37-41.

quelle relative agli strumenti francesi come gli Érard e i Pleyel. Ciò che emerge dall'incrocio con le tante indicazioni agogiche che Bellini dissemina nel testo, è la ricerca di un suono morbido, affettuoso, attento alla parola e alla sua recitazione intima, in risonanza emotiva con il testo poetico e musicale. L'approccio di Barker va in questa direzione, anche se risente della sua impostazione più moderna.

Le quattro battute dell'introduzione all'ascolto senza partitura sembrano scritte in un metro diverso da quello notato con molta scrupolosità da Bellini: l'accentuazione cade in maniera uguale sul primo e sul terzo quarto di ogni battuta, appesantendo non poco il percorso della melodia con un marcato appoggio sul *fa* posto sul terzo tempo e dando l'impressione di un sei ottavi/due quarti. La nota che Bellini si è premurato di accentare è invece il *mi* del primo tempo della battuta successiva, con funzione di appoggiatura 4-3, schema confermato dalla voce a battuta 6-7 che declama il perno poetico espressivo del primo verso: «*era la notte e presso di colui*». Anche le forcelle espressive indicate in battuta 3, in un punto dove il terzinato dell'accompagnamento interno potrebbe essere eseguito in leggera ineguaglianza con la linea melodica che poi sarà ripresa dalla voce a battuta 6, sono quasi ignorate nell'esecuzione di Barker e, di riflesso, anche nella riproposizione di Mironov. Steffan ha discusso nel paragrafo sui problemi redazionali ed esecutivi della sua introduzione come certe indicazioni ritmiche contrastanti, presenti nelle diverse edizioni (a stampa e manoscritte) degli stessi pezzi, e l'attenzione per varianti minime delle stesse figurazioni possano essere lette nel solco dell'antica prassi delle *notes inégales*, «apparentemente ancora valida nel repertorio vocale da salotto nei primi decenni dell'Ottocento».⁴ Per essere realmente espressiva, l'*ineguaglianza* non può essere ridotta a schema ripetitivo, anche quando è notata come tale. Così, l'appiattimento ritmico e la normalizzazione di terzine e crome puntate e sedicesimi al canto dei due esecutori in battuta 10 (*che rompe la parola*) e in altri passi analoghi dell'aria ci appare come una possibilità esecutiva non delle più attente. Che Bellini fosse particolarmente accorto nell'uso di queste miniature traspare dai segni di marcato che segnalano le note perno dell'accompagnamento nell'intonazione del verso «*il pregava mercede a' martir miei*», nelle battute 12-16. Barker ignora la richiesta d'accento sul *re* all'inizio del cromatismo discendente sul battere di battuta 12, dove la voce, per la prima volta, tocca il *fa* acuto già sentito altre due volte in posizione accentuativa. Nell'esecuzione di Mironov non si avverte alcuna differenza con le precedenti due occorrenze di battuta 6 e 10, fra l'altro notate da Bellini in due modi diversi, con l'aggiunta nel primo caso di forcilla di diminuendo. Assente all'ascolto l'appoggio richiesto sulla terminazione del tetracordo cromatico discendente nell'accompagnamento, il *la* a metà battuta 13, così come la richiesta di *pianissimo* immediatamente successiva alla forcilla di crescendo e all'indicazione *ritenendosi* della ripetizione cadenzale in battuta 14-16.

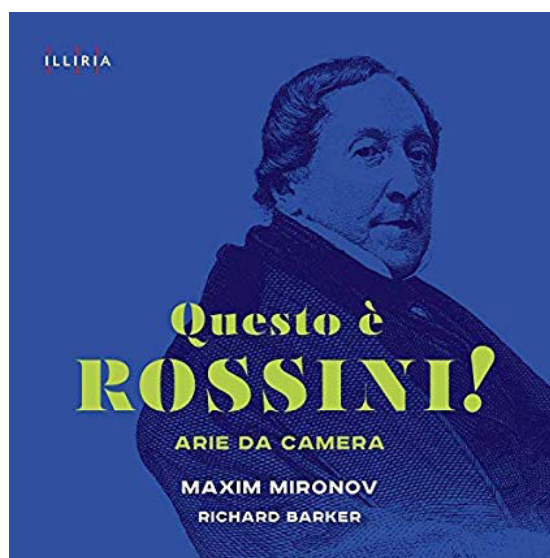
Chi si aspetti una resa drasticamente diversa, ispirata dal diverso universo sonoro del Pleyel, rimarrà, per un certo verso deluso. Il tipo di meccanica e il maggior colore e rotondità del suono sono evidenti, ma restano gli stessi schemi accentuativi e le scelte interpretative della voce non si discostano da quanto ascoltato in precedenza. C'è nella seconda versione un alone sonoro maggiore, che porta a un leggero allentamento dei tempi e al soffermarsi

⁴ *Ibidem*.

dell'accompagnatore su alcuni passaggi, alla ricerca del suono dello strumento. In sintesi, i due musicisti, sicuramente esperti e navigati, affrontano con un bagaglio tecnico e di sensibilità personale un viaggio nelle arie belliniane senza, a nostro avviso, in alcuni tratti prestare troppa attenzione agli indizi lasciati sulla partitura dal maestro. Il risultato rimane, comunque, gradevole e un sicuro passo avanti nella discografia belliniana, soprattutto per il ricorso a pianoforti storici e al recupero della dimensione *da camera*.

In quest'ottica, se le motivazioni per la scelta degli strumenti sono senz'altro fondate e hanno avuto un esito più che felice, si sarebbe potuto percorrere anche un'altra strada, che ricostruisse la *domesticità* delle pagine belliniane e desse conto di certe loro caratteristiche, come pure della diffusione e del tipo di strumenti non tanto a disposizione del compositore, quanto degli utilizzatori delle musiche. L'immensa varietà del pianoforte storico in Italia fra Sette e Ottocento è solo parzialmente studiata, ma risultati efficaci incominciano a essere diffusi e strumenti originali a essere restaurati con il recupero della funzione.⁵ I pianoforti a tavolo, o *carré*, erano gli strumenti più diffusi nelle case della borghesia italiana, con meccaniche spesso ispirate a modelli viennesi, reinventati presto dall'ingegno dei costruttori locali. Non solo strumenti per amatori, ma anche solide macchine per far musica, le cui caratteristiche timbriche contribuivano non poco alla ricezione della musica del tempo, si trattasse di trascrizioni o riduzioni di arie d'opera, oppure di pagine già scritte per un consumo domestico. La semplicità dell'accompagnamento di Bellini, alla portata di pianisti dilettanti, ci sembra legittimare questa alternativa. D'altronde la scrittura belliniana risente a tratti di un modo di pensare orchestrale, semplificato al massimo nella sua resa alla tastiera che si potrebbe giovare, quindi, anche di un uso idiomático di certi accessori che modificano il suono base di alcune tipologie di strumenti.

Il secondo disco, dedicato alle arie da camera di Gioacchino Rossini e uscito nel 2018, è l'occasione per Mironov di cimentarsi con un altro tipo di vocalità, decisamente più brillante e virtuosistica. Il libretto è impreziosito da un saggio di Reto Müller e da diverso materiale di supporto, fra il quale segnaliamo la partitura del brano di apertura *Amori scendete*, su testo di Nicola di Santo Mango, nella revisione degli stessi Barker e Mironov. Come dichiarato nell'introduzione che precede il testo di ogni aria, gli esecutori hanno deciso di confezionare la linea del canto del 1821 con l'accompagnamento pianistico del 1831, partendo da due delle quattro versioni conosciute. Non viene tuttavia spiegato il motivo di tale scelta, la cui



⁵ Proprio sul pianoforte in Sicilia si rimanda agli studi di Umberto Casiglia e Giovanni Paolo Di Stefano, presentati al Secondo Convegno internazionale sul pianoforte storico in Italia alla Collezione Tagliavini di Bologna, i cui atti sono in corso di stampa.

fondatezza filologica rimane, quindi, discutibile. Altre chicche a vantaggio della fruizione della registrazione sono il facsimile di una delle prime edizioni di *Addio ai viennesi* dalla collezione privata di Sergio Ragni e le illustrazioni esuberantemente rossiniane uscite dalla matita di Aleksey Sorokin, una combinazione caleidoscopica di strumenti musicali e oggetti disparati, ingredienti mangerecci e utensili da cucina, figure umane e animali.

La predilezione conosciuta e dichiarata da Rossini per gli strumenti di Camille Pleyel, sia a parole sia nell'uso, guida la scelta di Barker del pianoforte n. 17065 del 1851, ora al Königliches Kurtheater di Bad Wildbad, dove è stata realizzata la registrazione.⁶ Complice anche la scrittura più articolata e complessa dell'accompagnamento pianistico, in questa registrazione l'interazione fra canto e pianoforte ci sembra ancor più riuscita, con Barker che spesso quasi s'impone nella conduzione della pagina. L'ascoltatore è condotto in maniera puntuale e garbata dalle note del libretto fra le arie rossiniane, attraverso il filo, durato tutta la vita, del suo rapporto con la voce di tenore: la capacità espressiva, la duttilità e la tremenda fascinazione. Mironov si dimostra perfettamente all'altezza, capace di un'intonazione salda e di un timbro dalle molte sfaccettature. Barker si lascia andare, a tratti, a esuberanze tastieristiche pienamente giustificate dallo stile. Il risultato è un viaggio godibilissimo che termina con i *Péchés de vieillesse* del Pesarese.

MASSIMILIANO GUIDO

⁶ Il lettore interessato potrà farsi un'idea dello strumento guardando il video <https://www.youtube.com/watch?v=-fCoIX4fAoM> dedicato al *backstage* della registrazione, dove Barker illustra il Pleyel n. 10966 del 1844 acquistato da Rossini e ora conservato al Museo della Musica di Bologna (n. di catalogo 147, inventario 6651 / B39897 / B 39394): <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/scheda.asp?id=220&path=/cmbm/images/ripro/strumenti/vdm147/> (ultimo accesso 5 settembre 2019).