

 conservatorio

Quaderni del Conservatorio
della Svizzera italiana

Didattica musicale e ricerca 2023–2024

A cura di Massimo Zicari

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana
A cura di Massimo Zicari
N. 3

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

www.conservatorio.ch

massimo.zicari@conservatorio.ch

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2025 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-427-0

Didattica musicale e ricerca - 2023-2024

SOMMARIO

- 7 *Introduzione*, di Massimo Zicari
- 13 *L'insegnante gentile: strategie comunicative e cura della relazione nella didattica del violino*
Sara Signa
- 39 *Oltre la lezione frontale: l'approccio euristico per la crescita autonoma degli studenti di pianoforte*
Michele Torsello
- 65 *Il metodo Pilates nella lezione di canto*
Maria Guffi
- 95 *L'interferenza contestuale come strategia di studio del clarinetto*
Daniel Martínez Maciá
- 131 *La lingua italiana nello studio del canto tra gli allievi cinesi*
Yueyan Xie
- 157 *L'educazione musicale interculturale come strumento facilitatore per la promozione dell'inclusione scolastica e sociale degli allievi*
Anna Negrinotti
- 179 *La salute del musicista: conoscenza e buone pratiche*
Cinzia Cruder
- 217 *Questioni tecniche e soluzioni strumentali: la chitarra di Johann Kaspar Mertz (1806–1856) al servizio dei 6 Schubert'sche Lieder*
Florane Devenyns

QUESTIONI TECNICHE E SOLUZIONI STRUMENTALI: LA CHITARRA DI JOHANN KASPAR MERTZ (1806–1856) AL SERVIZIO DEI 6 *SCHUBERT'SCHE LIEDER*

Florane Devenyns

Abstract: Mentre nella Vienna del primo Ottocento la scena musicale è in piena espansione e le arie d'opera risuonano nel cuore della città, i *Lieder* del compositore viennese Franz Schubert conquistano il pubblico, alimentando un interesse sempre crescente per le trascrizioni. In un'epoca in cui la chitarra era spesso utilizzata come strumento di accompagnamento, le trascrizioni dei 6 *Schubert'sche Lieder* del chitarrista Johann Kaspar Mertz ridefiniscono il ruolo dello strumento proponendo una versione per chitarra sola.

L'obiettivo del presente studio è evidenziare come, nonostante l'esistenza di un vasto repertorio per chitarra sola nel periodo considerato, queste trascrizioni di Mertz rappresentano un caso significativo ed offrono l'opportunità di esaminare soluzioni tecniche e strumentali ingegnose, un caso unico che consente di individuare un linguaggio chitarristico specifico. Tale linguaggio conferisce alla chitarra una voce, permettendo di sfruttare al meglio le sue risorse e caratteristiche tecniche. Attraverso un'analisi comparativa tra la versione originale e due trascrizioni dell'epoca, quella di Liszt e quella per voce e accompagnamento di chitarra dello stesso Mertz, si metteranno in luce le caratteristiche specifiche, le scelte idiomatiche e le soluzioni innovative di questo approccio.

Parole chiave: Chitarra; Mertz; Schubert; Lieder; Trascrizioni; Vienna.

La trascrizione per chitarra nel contesto viennese del diciannovesimo secolo.

Tra le grandi capitali europee, all'inizio del diciannovesimo secolo, Vienna è uno dei centri musicali più vivaci d'Europa e vive una delle sue stagioni musicali più brillanti. Come suggerito da Marco Riboni, «impossibile non ricordare l'esperienza mozzafiato e geniale di Mozart cui la città aveva appena assistito, così come la presenza di Haydn, Beethoven e Schubert».¹ Sul modello dei circoli aristocratici francesi del secolo precedente, anche a Vienna gradualmente fiorisce la cultura del salotto, che costituisce presto un importante riferimento per la vita artistica

1. MARCO RIBONI, *Mauro Giuliani*, L'Epos, Palermo 2011, p. 49.

ed economica della capitale austriaca. I salotti hanno un'importanza particolare poiché rispecchiano il cambiamento culturale che porta la musica nelle mani della crescente classe media. Il teatro è senza dubbio uno degli intrattenimenti più popolari in quel periodo, ragion per cui non sorprende trovare scene di opere, spettacoli e balletti riprodotti in forme diverse nei salotti aristocratici.² Le arie più celebri entrano nei salotti, spesso anche grazie alle numerose trascrizioni e rielaborazioni da parte dei compositori dell'epoca. Generi come il tema e variazioni, il pot-pourri o la fantasia su un tema sono tra i più amati e conquistano il mercato editoriale, offrendo l'opportunità di suonare a casa propria i brani alla moda, garantendo approvazione e l'entusiasmo degli ospiti.

Alla fine del XVIII secolo, la chitarra, oramai fabbricata in tutta Europa, è in piena espansione; influenzata dalla numerosa presenza di strumentisti virtuosi e fiera dei suoi cambiamenti, sfoggia un nuovo design. Le sei corde della chitarra classica sostituiscono i cinque cori di quella barocca. Lo strumento ha dimensioni variabili: sebbene più piccolo rispetto a quello che conosciamo oggi, le sue proporzioni sono tuttavia simili ed è spesso finemente decorato secondo il gusto dell'epoca. Nonostante i miglioramenti tecnici e la sua crescente popolarità, lo strumento continua ad essere criticato dalla stampa specializzata, secondo cui è legato al dilettantismo salottiero, è piuttosto riservato alle donne e relegato alla dimensione domestica.³ Tra le ragioni della marginalità della chitarra vi è certamente quella estetica romantica che predilige il genere sinfonico ed il quartetto d'archi, che ricerca sonorità e timbri estremi e che fa del pianoforte il suo strumento ideale, collocato al centro di sale da concerto sempre più ampie.

La chitarra, pur continuando ad evidenziare una insufficiente potenza sonora, rimane uno strumento alla moda e di tanto in tanto si possono leggere recensioni elogiative, specialmente grazie alla presenza a Vienna di nuove figure importanti come Mauro Giuliani, Johann Kaspar Mertz o ancora Luigi Legnani. Grazie a questi virtuosi il repertorio chitarristico si espande, spesso per raggiungere quello stesso mercato amatoriale che affollava i salotti musicali. A questo proposito non bisogna dimenticare che il gran numero di dilettanti dotati di modeste abilità tecniche e di ridotte ambizioni musicali presenti a Vienna influenzava l'editoria musicale alimentando una richiesta di repertorio che fosse vicino al proprio gusto e alle proprie competenze tecniche. Compositori ed editori erano quindi costretti ad adattarsi a questo mercato e pubblicare soprattutto musica che fosse accessibile.⁴ A tal proposito vale ricordare che in questo periodo l'uso della chitarra per l'accompagnamento, insieme al costante aumento del numero di appassionati, conferisce a questo strumento una posizione privilegiata all'interno delle famiglie viennesi. È

2. ALICE HANSON, *Musical life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 6.

3. ERIK STENSTADVOLD, 'We hate the guitar': *prejudice and polemic in the music press in early 19th century Europe*, «Early Music», xli/4 2013, p. 596.

4. PAGE CHRISTOPHER, SPARKS PAUL, WESTBROOK JAMES, *The great vogue for the guitar in Western Europe 1800–1840*, The Boydell Press, Woodbridge 2023, p. 70.

questa una delle ragioni che conducono all'accrescersi del numero di opere vocali con accompagnamento di pianoforte e chitarra, destinate al consumo domestico. Innanzitutto, ci sono alcune opere originali, come i *Lieder* opera 25 o «Sagt, woher stammt Liebeslust?» di Carl Maria von Weber, pensati con la chitarra come accompagnamento. O i suoi *Lieder* opera 13 e le sue *Canzonette* opera 29, con accompagnamento di pianoforte o di chitarra. Tra il 1816 e il 1826, anche Louis Spohr compone diverse serie di *Lieder* (Op. 37, 41 e 72), di ognuna delle quali appare anche una versione per chitarra. Anche Mauro Giuliani, all'apice della sua notorietà, contribuisce ad arricchire il repertorio vocale, componendo i 6 *Lieder* opera 89, le *Tre Romanze* opera 13 e le *Sei Arie* opera 95 per voce e chitarra. Anton Diabelli, compositore, pianista, chitarrista e principale editore di Schubert, pubblica diverse opere per voce e chitarra in questo periodo, come i 7 *Gesänge für Herz und Gefühl* opera 101, per voce, flauto e chitarra, ma si impegna anche in trasposizioni di opere vocali dell'epoca, tra cui alcuni *Lieder* di Schubert come «Das Wandern», «Frühlingsglaube», «Morgengruß», «Nacht Und Träume», «Ungeduld» e «Wohin».⁵

In questo contributo, mi concentro su Franz Schubert, figura centrale della scena liederistica viennese, e su Johann Kaspar Mertz per aver prodotto i 6 *Schubert'sche Lieder*, un caso esemplare e forse unico di trascrizioni per chitarra sola. Nello specifico, esaminerò come Mertz si sia ispirato alla versione originale, confrontandola anche con la celebre trascrizione di Franz Liszt. Metterò in luce le tecniche e le particolarità che emergono in questa versione per chitarra sola, evidenziando l'unicità dell'approccio scelto dal compositore.

Franz Schubert e la chitarra.

Franz Schubert aveva un legame privilegiato con la chitarra, in quanto la suonava personalmente. Johann Mayrhofer riporta nei suoi ricordi che il poeta e chitarrista Theodor Körner impartiva lezioni a Schubert.⁶ Alcuni aneddoti raccontano che la chitarra fosse il suo primo strumento.⁷ Sappiamo anche che possedeva personalmente due chitarre fabbricate dai liutai viennesi Johann Georg Stauffer e Bernard Enzensperger (che oggi si possono trovare esposte a Vienna) ed alcune delle sue opere esistono in forma manoscritta con accompagnamento di chitarra oltre ad essere state pubblicate con la parte per chitarra. Tra queste troviamo il suo *Quartetto per flauto, chitarra, viola e violoncello D. 96*, che è in realtà un adattamento schubertiano del *Notturmo* opera 21 di Wenzeslaus Thomas Matiegka, e il *Terzetto D. 80* per due tenori e basso con accompagnamento di chitarra: la prima opera per chitarra pubblicata nel 1813. Quest'opera è una delle sue prime composizioni per voci maschili e fu dedicata, nelle parole dello stesso Schubert, «zur Namensfeier

5. JOHN MICHAEL GINGERICH, *Schubert's Beethoven Project*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 258–259.

6. OTTO ERICH DEUTSCH, *Schubert: Memoirs by his friends*, Black, London 1958, p. 97.

7. ALBERT PERCY SHARPE, *Story of the Spanish Guitar*, 3rd ed., Clifford Essex Music Co, London 1968, p. 10.

meines Vaters» (per l'ononastico di mio padre). Un fatto di grande interesse è che la prima esecuzione ebbe luogo il 4 ottobre 1813, ad opera dei fratelli Ignaz, Karl e Ferdinand, accompagnati dallo stesso Schubert alla chitarra.⁸ Il nome *Terzetto* viene modificato in *Cantate zur Namensfeier des Vaters* nella seconda versione pubblicata nel 1892.⁹

The image shows a handwritten musical score for a Terzetto by Franz Schubert. It is a three-part setting for voice and guitar. The top part is for Tenore (Tenor), the middle for Bassi (Basses), and the bottom for the guitar. The score is written in G major and 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Andante' and later changes to 'Allegretto'. The lyrics are in German, celebrating the father's name day. There are several annotations in the score, including circled passages in the guitar part and various performance markings like 'piano', 'forte', and 'ritardando'. The number '17' is written in the top right corner.

Figura 1. Copia digitale del manoscritto di Terzetto di Franz Schubert, 1813, Wienbibliothek im Rathaus, Vienna.

Queste opere testimoniano la conoscenza dello strumento da parte di Schubert, sebbene non sia certo se egli componesse direttamente sulla chitarra. A questo proposito, gli studiosi non sono del tutto concordi: Albert Percy Sharpe suggerisce che Schubert facesse uso della chitarra, unico strumento che aveva a casa, durante la composizione di queste opere, mentre un'altra fonte afferma che Schubert, di fatto, non componesse quasi mai con lo strumento.¹⁰ Tuttavia, il *Terzetto* rivela un linguaggio musicale intriso di elementi idiomati, come le formule d'arpeggio, l'impiego delle corde a vuoto e la scelta stessa della tonalità. Tali caratteristiche

8. OTTO ERICH DEUTSCH, *Schubert Thematic Catalogue of all His Works in chronological order*, Edwin F. Kalmus, New York 1950, p. 33.

9. FRANZ SCHUBERT, *Cantate zur Namensfeier des Vaters D.80*, Franz Schuberts Werke, Serie XIX, No.4, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892, Plate F.S. 269.

10. CHARLES OSBORNE, *Schubert & His Vienna*, Knopf, London 1985, p. 11.

suggeriscono una conoscenza delle potenzialità tecniche ed espressive della chitarra, anche se il suo utilizzo diretto nella composizione rimane controverso.

È impossibile non aprire un capitolo sui *Lieder* di Schubert con accompagnamento per chitarra. In effetti, durante la vita del compositore, almeno 26 *Lieder* furono proposti con una versione per chitarra.¹¹ Almeno 8 di questi apparvero in una edizione con accompagnamento al pianoforte prima della versione per chitarra, come ad esempio «Die zürnende Diana», «Nachtstück» opera 36 o «Der Liedler» opera 38. Per gli altri, non è sempre possibile affermare se la versione per chitarra sia arrivata prima di quella per pianoforte o se siano state pubblicate contemporaneamente come nel caso, ad esempio, di «Naturgenuss» e «Frühlingsgesang», dell'opera 16, dove possiamo leggere le seguenti parole: «mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte oder Guitarre» (con accompagnamento arbitrario di pianoforte o chitarra).

Non è chiaro, per esempio, perché molte di queste prime edizioni dei *Lieder* di Schubert furono pubblicate con una parte per chitarra parallelamente alla versione per pianoforte. Come spiega Thomas Heck, è plausibile che le ragioni fossero di natura economica, dal momento che gli editori potevano vendere più facilmente i *Lieder* nella loro versione per chitarra.

Gli editori riuscivano a vendere con maggior facilità (certamente con minori spese) i *Lieder* in versione chitarristica, perché queste ultime edizioni richiedevano meno carta e all'incirca un 25% in meno di spese d'incisione. Ciò chiarisce in modo abbastanza significativo il ruolo storico sostenuto dalle prime edizioni per voce e chitarra nel rendere popolari i *Lieder* di Schubert.¹²

Inoltre, è importante ricordare che non abbiamo prove che le parti di accompagnamento alla chitarra siano state scritte da Schubert. In quel periodo tre chitarristi viennesi si dedicavano alla trascrizione delle opere di Schubert per chitarra: Anton Diabelli, Franz Anton Pfeifer e Josef Wanczura. Queste versioni potrebbero quindi essere state trascritte da uno di loro. Tra il 1821 e il 1828 Schubert aiutò i suoi editori a rendere popolari i suoi *Lieder*, quindi l'aggiunta di una parte per chitarra potrebbe essere stata un sistema messo in atto a questo scopo.¹³

Non dimentichiamo che la praticità della chitarra come strumento di accompagnamento, insieme al numero sempre crescente di dilettanti, le conferisce un posto di rilievo all'interno delle famiglie viennesi.¹⁴ Inoltre, i grandi chitarristi dell'epoca contribuiscono ad alimentare questo crescente interesse. Dopo l'influenza che Mauro Giuliani aveva avuto all'inizio del secolo, spetta a una nuova ondata di chitarristi fare il loro ingresso sulla scena viennese e modificare il linguaggio finora conosciuto.

11. THOMAS FITZSIMONS HECK, *Lieder di Schubert per chitarra* parte seconda, «il Fronimo», xxv 1978, p. 28.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. HANSON, *Musical life in Biedermeier Vienna*, p. 118.

Dalla voce alla chitarra, i diversi approcci di Johann Kaspar Mertz.

Tra i chitarristi più influenti della Vienna di metà secolo, Johann Kaspar Mertz è sicuramente un nome da ricordare. Dopo essersi trasferito nella capitale austriaca nel 1840, si affermò tra i virtuosi più apprezzati, ottenendo un enorme successo, che gli permise di partire in tournée già a partire dall'anno successivo, prima di fare ritorno a Vienna nel 1843. Tra le sue opere originali per strumento solo è particolarmente interessante il suo ciclo *Barden-Klänge*, il cui linguaggio, come spiega Graziano Salvoni, si avvicina molto allo stile romantico dei grandi autori dell'epoca, distinguendosi così da ciò che veniva scritto per la chitarra all'epoca.¹⁵

Mertz si accostò con grande efficacia ai modelli musicali - soprattutto pianistici - dei più importanti compositori del momento, quali Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert, Robert Schumann e Fryderyk Chopin, conservandone le scelte che meglio si sposassero alla semplicità della scrittura chitarristica o rielaborandone altre per lo stesso fine. Brani come *An Malvina*, *Abendlied*, *An die Entfernte*, *Gondoliera*, *Gebeth* si accostano quindi naturalmente ai *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn. Alcuni altri brani, nei titoli come negli intenti, rimandano anche all'arte evocativa schumanniana, come ad esempio *Kindermärchen* o le due *Romanze*. Di tipica ispirazione mertziana, sull'esempio di Mendelssohn, sono le introduzioni che appaiono in ogni brano, il cui carattere spesso viene ripreso alla conclusione di questi, quasi a chiudere idealmente in cornice un pensiero prezioso o uno schizzo paesaggistico.¹⁶

Mertz, fortemente influenzato dai suoi contemporanei e sicuramente anche da sua moglie Joséphine, pianista anch'essa, introduce un linguaggio musicale ricco di lirismo, sfruttando le capacità interpretative dello strumento a fini espressivi. Questo si contrappone a quanto era stato fatto fino ad allora, adattandosi alle nuove norme stilistiche e al panorama musicale dell'epoca. Infatti, all'inizio del secolo, la scena musicale viennese era invasa dai virtuosi della chitarra: tra questi Mauro Giuliani, che portò nuovo slancio e diede allo strumento un successo senza precedenti. Tuttavia, mentre Giuliani componeva esclusivamente nello stile di Mozart e Haydn caratterizzato dalle strutture delle frasi, dalle progressioni armoniche e dai cambiamenti ritmici utilizzati nelle loro composizioni, riflettendo le norme stilistiche della fine del XVIII e dell'inizio del XIX secolo, lo stile di Mertz e delle sue *Bardenklänge* si distingue inequivocabilmente.¹⁷

La popolarità di cui godevano questi generi spiega come mai Mertz scriva numerosi divertimenti, pot-pourris, variazioni e fantasie su temi d'opera, non solo per strumento solo ma anche per duo pianoforte e chitarra che eseguiva con la moglie Joséphine.¹⁸ Tra le opere per chitarra solista possiamo ricordare la *Fantaisie pour*

15. GRAZIANO SALVONI, *Caspar Joseph Mertz L'ultimo Pioniere Della Chitarra A Vienna- La Vita, I Concerti, Le Opere*, Marchio editoriale Lulu.com, 2021, p. 235.

16. SALVONI, *ivi*, pp. 236-237.

17. THOMAS FITZSIMONS HECK, *The Birth of the Classical Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, Yale University, 1970, p. 183.

18. SALVONI, *ivi*, p. 402.

la *Guitarre sur des Motifs favoris de l'Opera Linda* di Chamounix opera 14, le *Fantaisies über Motive aus der Oper* opera 28, 29, 30 e 31, rispettivamente tratti dai temi d'opera di *Don Giovanni*, *Alessandro Stradella*, *Belisar* e *la Part du Diable*, nonché i *Divertissements pour la Guitarre sur des Motifs favoris de l'Opera Don Pasquale* opera 15, oltre alle *Variations brillantes über Motive aus 'L'Elisir d'Amore'*. Il suo repertorio per chitarra e pianoforte è altrettanto permeato da questi temi noti, come suggerisce il fatto che troviamo nuovamente un omaggio all'opera di Gaetano Donizetti con il *Duo concertante sull'"Elisir d'Amore'* e la *Fantasia sulla 'Lucia di Lammermoor'*.

Oltre a un vasto repertorio per chitarra sola che spazia da brani originali a studi, passando attraverso trascrizioni e rielaborazioni, Mertz contribuisce anche al repertorio originale, scrivendo diverse opere per duo di chitarra e chitarra terzina, nonché diverse composizioni per cetra e un duo per mandolino e chitarra. Sembra che abbia anche composto un'unica opera per pianoforte e voce, *3 Lieder*, la cui partitura, purtroppo, è andata perduta.¹⁹ Non possiamo trascurare l'opportunità di esaminare più da vicino anche il repertorio per voce e chitarra, poiché Mertz mette in musica alcuni testi del celebre poeta viennese Johann Gabriel Seidl con accompagnamento di pianoforte o chitarra, come fecero anche i suoi contemporanei Franz Schubert o Carl Loewe. Oltre a quest'opera, Mertz pubblica anche una raccolta di trascrizioni con accompagnamento chitarristico di opere famose e amate dell'epoca: *Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre* opera 13 di cui parleremo a breve.

Mertz aveva senza dubbio un forte interesse per questo repertorio e ci ha lasciato, oltre alle sue composizioni originali, numerose trascrizioni per chitarra. Sebbene all'epoca la cultura della trascrizione fosse molto presente e diffusa, e fosse consuetudine trasporre la parte d'accompagnamento per chitarra in modo che questa potesse accompagnare il canto, non altrettanto frequente era che un *Lied* si trasformasse in un brano per chitarra sola. La trascrizione dei *6 Schubert'sche Lieder* di Mertz costituisce un caso particolarmente interessante per la letteratura per questo strumento, conferendo così alla chitarra un ruolo solistico. Attraverso un confronto con la versione originale di Franz Schubert e la trascrizione per pianoforte di Franz Liszt, sarà possibile mettere in luce le peculiarità della versione proposta dal chitarrista.

I 6 Schubert'sche Lieder

I *6 Schubert'scher Lieder* consistono di sei *Lieder* di Schubert trascritti da Mertz e pubblicati nel 1845: «Lob der Thränen», «Liebesbotschaft», «Aufenthalt», «Ständchen», «Die Post» e «Das Fischermädchen».²⁰ È interessante ricordare che Mertz aveva trascritto questi *6 Lieder* con accompagnamento per chitarra e che

19. SALVONI, *ivi*, p. 483.

20. JOHANN KASPAR MERTZ, *6 Schubert'sche Lieder*, Tobias Haslinger Witwe und Sohn, Vienna 1845.

6 *Ziemlich langsam.* **Lob der Thränen** A. W. Schlegel

Singstimme

PIANOFORTE

pp

8^{va} *Laut*

Lüf = te Blumen = düf = te al = le Leuz u. Ju = gend = lust, fris cher Lip = pen Küsse

Figura 2. Inizio di «Lob der Thränen» op. 13. no. 2, versione di Franz Schubert per voce e pianoforte, seconda edizione, Diabelli, Vienna 1822.

Andantino

p

sempre legato

8^a.....

espresso il Canto

Figura 3. Inizio di «Lob der Thränen», versione di Franz Liszt per pianoforte, prima edizione, Tobias Haslinger, Vienna 1838.

cinque di questi si trovano in due versioni: per strumento solista e nella versione per voce e chitarra. Nella versione per voce e chitarra «Lob der Thränen» viene sostituito da «Die Taubenpost». Ma perché trascrivere questi *Lieder* anche per chitarra sola? Ci si potrebbe chiedere se la sua trascrizione per strumento solista, pubblicata nel 1845, non sia stata ispirata dagli arrangiamenti pianistici di Franz Liszt pubblicati dalla casa editrice Diabelli & co nel 1838.²¹ Dal confronto delle due edizioni possiamo notare alcune somiglianze tra la versione di Liszt per pianoforte

21. FRANZ LISZT, *Lied von F. Schubert fur das Pianoforte*, Vienna, Anton Diabelli & co, Plate D. & C., 1838.

e quella di Mertz per chitarra, a cominciare dalle annotazioni presenti nella versione di Liszt ma assenti nella versione originale di Schubert (Figure 2 e 3).²²

L'originale di Schubert porta l'indicazione *Ziemlich langsam* (abbastanza lento) che nella versione di Liszt, e poi in quella di Mertz, viene sostituita da *Andantino*. Inoltre, notiamo l'indicazione *espressivo il canto* all'ingresso del tema, aggiunta da Liszt e presente anche nella versione di Mertz. Anche le dinamiche sono un elemento interessante: Mertz propone la dinamica *piano* che troviamo nella versione di Liszt, che non corrisponde con il pianissimo originariamente scritto da Schubert.

Lob der Thränen .

The image shows the beginning of the guitar transcription for 'Lob der Thränen'. It starts with the tempo marking *Andantino* and the instruction *sempre legato*. The first staff shows a melodic line with fingerings 1, 4, 2, 0 and a dynamic marking of *p*. The second staff continues the melody with the instruction *espressivo il canto*, a *VII loco* marking, and further fingerings like 2, 0, 2.

Figura 4. Inizio di «Lob der Thränen», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, nei 6 Schubert'sche Lieder, prima edizione, Tobias Haslinger, Vienna 1845.

Un po' più avanti nello stesso *Lied*, all'inizio di una nuova frase, troviamo l'indicazione *sotto voce con molto sentimento*, che ritroviamo nella versione di Liszt ma non in quella di Schubert.

The image shows a later section of the guitar transcription. It features a *cresc.* marking and the instruction *sotto voce con molto sentimento*. The notation includes various chordal textures and melodic lines with fingerings like 3, 2, 0, 3, 0, 3.

Figura 5. «Lob der Thränen», versione per chitarra di Mertz.

22. MATHIEU CLA, *Sechs Schubert'sche Lieder von Caspar Joseph Mertz. Schubert-Transkriptionen für Gitarre solo als Quelle für die Interpretationspraxis*, «Dissonance» 121, Mars 2013, pp. 35–40.



Figura 6. «Lob der Thränen», versione per pianoforte di Liszt.

Questi esempi non sono unici e troviamo molte altre indicazioni simili nelle due versioni. Ad esempio, per «Das Fischermädchen» Mertz riutilizza le indicazioni inserite da Liszt: il *dolcissimo* iniziale il *pianissimo* dell'accompagnamento, *poeticamente* e *mit Ausdruck* tradotto in questo caso come espressivo, all'inizio del tema.

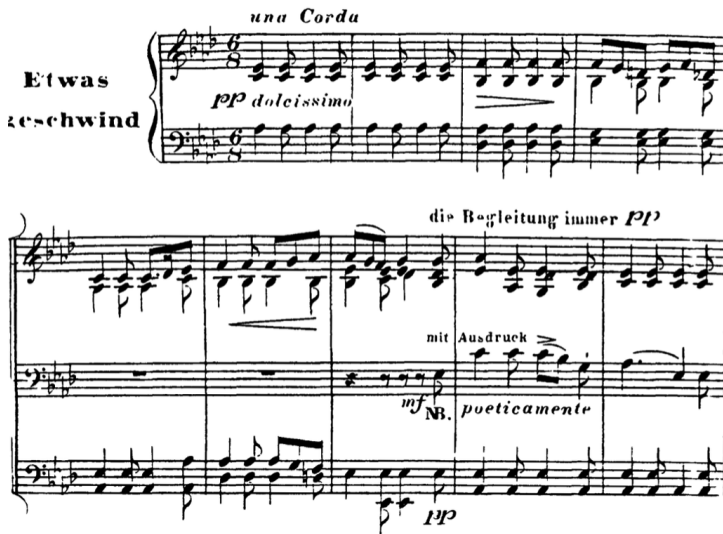


Figura 7. «Das Fischermädchen», versione di Franz Liszt per pianoforte, prima edizione 1840 (riedizione), Dover Publications, Mineola 1996.

GUITARE.

Das Fischermädchen.

Figura 8. «Das Fischermädchen», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, nei 6 Schubert'sche Lieder, Tobias Haslinger, Vienna 1845.

È ragionevole ipotizzare che Mertz abbia utilizzato le trascrizioni di Liszt come fonte principale ed è interessante interrogarsi sul senso di una tale trascrizione per Mertz. Innanzitutto, sappiamo che le opere di Schubert riscuotevano un grande successo presso il pubblico dell'epoca e venivano eseguite nei salotti viennesi, così come le trascrizioni di Liszt per pianoforte solo. Pertanto, una versione per chitarra sarebbe stata un modo efficace per soddisfare il pubblico e produrre una trascrizione anche per questo nuovo strumento alla moda. È altrettanto ragionevole ipotizzare che una versione per chitarra possa essere stata richiesta dall'editore dopo il successo delle trascrizioni di Liszt e in risposta all'entusiasmo del pubblico viennese per Schubert? Come visto in precedenza, gli editori non perdevano occasione per pubblicare brani alla moda, amati dal pubblico e di conseguenza ben venduti. L'editore avrebbe quindi avuto tutto l'interesse a proporre anche una versione di questi *Lieder* con accompagnamento per chitarra. Inoltre, questa versione è stata pubblicata da Haslinger e sappiamo che quest'ultimo era interessato alle trascrizioni, probabilmente per motivi commerciali, poiché pubblicherà un gran numero di trascrizioni tra cui quelle di Liszt dei *Lieder* di Schubert.²³

Se adesso volgiamo lo sguardo alle due versioni preparate da Mertz, quella per chitarra sola e quella per canto e chitarra, osserviamo che la prima, pubblicata nel 1845, porta il numero di catalogo 9714, mentre la seconda, appena discussa, porta il numero 10264. Questo dato sembra confermare che la versione per strumento solistico preceda di qualche anno la versione per canto e chitarra. Inoltre, il titolo della raccolta all'interno della quale si trova questa seconda

23. *Ibid.*

versione, *Beliebte Gesänge mit Begleitung der Gitarre*, ci porta a pensare che si potrebbe trattare piuttosto di un'operazione commerciale, forse, come suggerito in precedenza, in risposta ad una richiesta da parte dell'editore. L'editore avrebbe pubblicato così un'antologia alla moda, di brani amati dal pubblico. In questa raccolta ritroviamo i seguenti *Lieder* di Franz Schubert: «Ständchen», «Die Post», «Das Fischermädchen», «Aufenthalt», «Liebesbotschaft» e «Die Taubenpost» ma anche otto altri brani di due altre personalità importanti dell'epoca Franz von Suppè e Gustav Hölzel. Tra quelli, «Glockengeläute», «Die Schildvache» o ancora i *Lieder* «In den Augen liegt das Herz», «Lied von der Lanze» o «Weine nicht». Mentre la versione per chitarra sola restringeva il mercato ai soli chitarristi, questi pezzi si sarebbero rivolti ad un pubblico più vasto. Tuttavia, si tratta di un lavoro diverso per il compositore: nella sua prima versione per strumento solo, Mertz effettua un lavoro di riappropriazione, passando da un'opera vocale con accompagnamento a un'opera puramente strumentale; nella sua seconda versione la chitarra sostituisce il pianoforte, dando luogo a un lavoro di fedele trascrizione della versione originale. Per i 6 *Schubert'sche Lieder*, Mertz compie un vero e proprio lavoro di ricerca sullo strumento e, anche se probabilmente ha avuto la versione di Liszt come fonte principale, non si ferma lì e si allontana anche da quella versione per sperimentare opzioni di accompagnamento che gli consentano di sfruttare al massimo le caratteristiche tecniche e sonore della chitarra.

Tecniche e particolarità della versione per chitarra sola

I 6 *Schubert'sche Lieder* sono degni di interesse non soltanto perché documentano un interesse editoriale ed un mercato musicale in fermento, ma anche perché costituiscono il caso esemplare di una scrittura chitarristica che affida allo strumento il compito difficile di imitare la voce mantenendo il suo ruolo accompagnatore. In questa sezione esamineremo il modo in cui Mertz affronta alcuni elementi di scrittura tipici della voce assieme ad alcune scelte idiomatiche.

ADATTAMENTO DELL'ACCOMPAGNAMENTO E CAMBIAMENTO DI TONALITÀ

L'adattamento dell'accompagnamento chitarristico è particolarmente evidente quando il tema nel registro acuto è accompagnato da figure arpeggiate che alternano corde a vuoto e tastate, campanelli e suoni armonici.

Nell'esempio alla *Figura 9* ho evidenziato in giallo le note tastate e in blu le corde a vuoto: questo gioco tra le due consente a Mertz di portare il tema principale all'ottava superiore mantenendo un accompagnamento coerente e ricco che sfrutta tutte le possibilità tecniche dello strumento. Gli armonici, evidenziati in rosso, consentono anche di rendere più fluido il discorso e liberare la mano sinistra offrendo allo stesso tempo eccellenti capacità di risonanza. Per mantenere un flusso continuo, come un tappeto sonoro, Mertz si distacca dall'accompagnamento iniziale e decide di raddoppiarlo facendo uso qui di una figura di sedicesimi (*Figura*

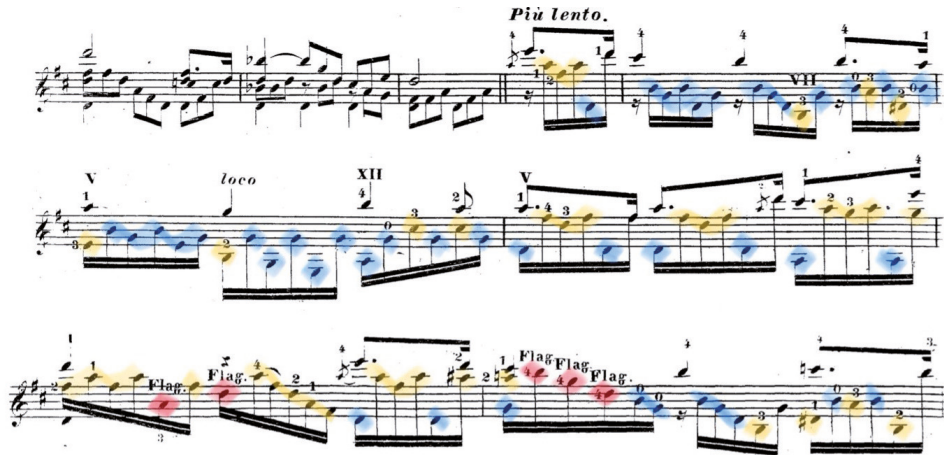


Figura 9. Uso dell'accompagnamento in «Lob der Thränen», nella versione per chitarra di Mertz.

9), che non troviamo in Liszt, che però sposta la melodia all'ottava superiore in questo passaggio (Figura 10).

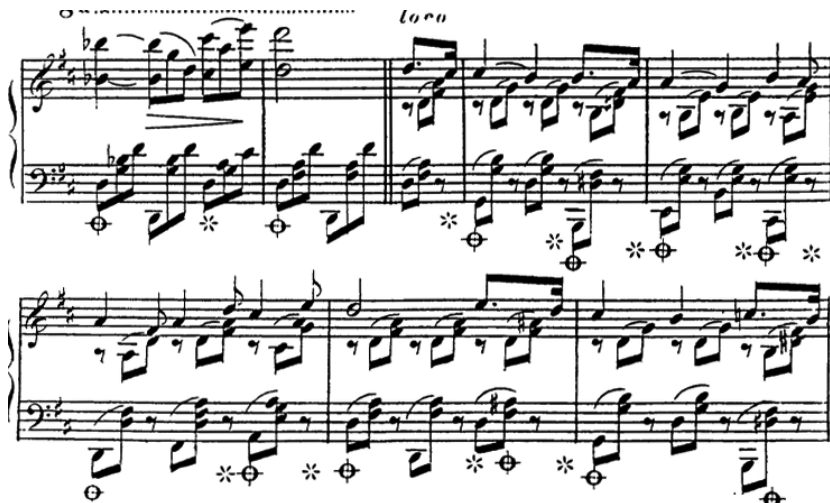


Figura 10. «Lob der Thränen» nella versione per pianoforte di Liszt, dove l'accompagnamento rimane invariato.

Questa preferenza per l'uso della melodia sulla prima corda porta Mertz a cambiare la tonalità di «Ständchen» nella sua versione per chitarra sola. Originariamente in re minore (Figura 11), Mertz conserva questa tonalità per la sua trascrizione per voce e chitarra (Figura 12) ma decide di optare per una tonalità più aperta che favorisca l'uso delle corde a vuoto, permettendo comunque alla melodia di risiedere sulla corda più acuta. Trascrive quindi il Lied in la minore (Figura 13).

20

Ständchen.
(Sérénade.)

HELLSTAB.

N. 4. **Mässig.**
(Modéré.)

SINGSTIMME.

Lei-se fle-hen
Jusqu'à toi mes

PIANOFORTE.

mei-ne Lie-der durch die Nacht zu dir,
chants dans l'om-bre mon-tent dou-ce-ment,

Figura 11. «Ständchen», versione di Franz Schubert per voce e pianoforte, in Schwanengesang, Tobias Haslinger, Vienna 1829.

Beliebte Gesänge
mit Begleitung der Gitarre.

STÄNDCHEN
von
FRANZ SCHUBERT.
GUITARE.

Mertz J.K.
13^{tes} Werk. N. 1.

N. 1. **Mässig.**

Singstimme

Lei-se fle-hen

Guitare.

Figura 12. «Ständchen», versione di Johann Kaspar Mertz per voce e chitarra, in Beliebte Gesänge mit Begleitung der Gitarre opus 13, Tobias Haslinger, Vienna.

Mässig. **Tempo rubato.** **espressivo**

il canto.

Figura 13. «Ständchen», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, nei 6 Schubert'sche Lieder, Tobias Haslinger, Vienna 1845.

L'USO DEL PORTAMENTO

Il portamento è tipico della pratica vocale dell'opera italiana. Tra i primi a esprimersi su questo argomento e sul cercar della nota vi è Giulio Caccini, che così si esprime nel 1602 ne *Le nuove musiche*: «Sono dunque alcuni, che nell'intonazione della prima voce, intonano una terza sotto, & alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia».²⁴ Questa pratica dell'intonazione era stata già affrontata nel 1594 da Giovanni Battista Bovicelli nelle sue *Regole*, nelle quali diceva: «Per lo più quando si canta, per dar gratia alla voce (...) si comincia una terza, o una quarta più basso, secondo la consonanza dell'altre parti».²⁵

Questa ricerca dell'intonazione, che è documentata nei secoli diciottesimo e diciannovesimo, è anche accompagnata da un cambio di dinamica in relazione al movimento della voce, come evocato da Caccini e successivamente ripreso da Louis Lablache nel suo metodo del 1840:

Le véritable port de voix que les italiens appellent *portamento* a lieu principalement entre deux sons placés au moins à la distance d'une tierce et dans un mouvement un peu lent. Il consiste à quitter le premier son un peu avant l'expiration totale de sa valeur, pour glisser la voix sur le son suivant de manière à l'anticiper très peu sensiblement. Ce glissé doit toujours se faire en *augmentant* de force lorsqu'on porte la voix sur un son supérieur et en la diminuant lorsqu'on la porte sur un son inférieur.²⁶

Il portamento rimane innanzitutto un mezzo espressivo che aiuta il discorso, come descritto da John Potter, «Perhaps it is a stylized means of re-creating an expressive aspect of speech that would be missing if notes were simply joined without such an effect».²⁷

Malgrado il repertorio liederistico non rientri nella tradizione italiana, è interessante notare come Mertz riprenda questi principi del bel canto al fine di adattare la versione per voce allo strumento, permettendo così di avvicinarsi il più possibile alla voce cantata e ai suoi codici. Nella maggior parte della sua musica, Mertz utilizza due diverse notazioni per il portamento. La prima, che troviamo in «Lob der Thränen», consiste nell'esprimere direttamente come un'acciaccatura la nota di partenza su cui eseguire il portamento. È interessante notare due esempi distinti per questa prima notazione: nell'esempio alla *Figura 14*, in giallo, Mertz decide di abbellire la prima nota del tema facendola partire da una nota più bassa

24. GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti, 1602, citato in LIVIO MARCALETTI, *Il cercar della nota*, «Rivista Italiana di Musicologia» XLIX 2014, p. 28.

25. GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Vincenti, Venezia 1594, p. 11 da LIVIO MARCALETTI, *Ibid.*

26. LOUIS LABLACHE, *Méthode complète de chant ou Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduées*, Canaux, Paris 1840, p. 25.

27. JOHN POTTER, *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*, «Music & Letters», LXXXVII 2006, p. 526.

sulla corda corrispondente alla posizione in cui ci si trova nella misura precedente, tuttavia questa nota non proviene da nessun'altra parte e non appare precedentemente nel tema. L'intento qui è puramente di abbellimento, trattandosi della prima nota di questa nuova frase musicale, e non più di collegare due note tra loro per sostenere la melodia. Si può avvicinare questa utilizzazione del portamento al mezzo tecnico utilizzato dai cantanti per articolare più facilmente le sillabe, soprattutto sulle note acute, come descritto da Livio Marcaletti: « Questa maniera d'esecuzione è spesso prediletta dagli allievi di canto perché consente di evitare di articolare sillabe su note particolarmente acute, che vengono pronunciate sulla piccola nota inferiore prima di salire alla nota reale con un glissando». ²⁸ In questo esempio, Mathieu Cla nota che questo effetto, simile al portamento vocale, permette così di attenuare il repentino cambio di registro durante il passaggio all'ottava superiore nella seconda parte del *Lied*. ²⁹ Questo cambio di registro è introdotto da Mertz e non compare nella versione originale di Schubert, consentendo così di avere la melodia sulla prima corda della chitarra. Questa soluzione era spesso scelta all'epoca e permetteva quindi di far sentire chiaramente e sonoramente la melodia. Nel secondo esempio (sempre *Figura 14*), evidenziato in blu, è utilizzato lo stesso tipo di scrittura per inserire un portamento dalla nota *la*, che corrisponde all'ultima nota della melodia suonata, conferendo al portamento il compito di collegare le note effettive della melodia e di sostenerle.

Figura 14. «Lob der Thränen», versione per chitarra di Mertz, in cui è evidenziato l'uso del portamento.

Il tipo di portamento suggerito, che articola la nota di partenza, è, secondo Vaccaj, meno desiderabile di quello che anticipa la nota di arrivo.

In due modi si può portare la voce. Il primo è anticipando quasi insensibilmente colla stessa vocale della sillaba precedente la nota che segue, com'è indicato nel primo esempio. Nelle frasi di molta grazia o di molta espressione produce un buon effetto; l'abusarne però è difetto, perché allora il canto riesce manierato e monotono. L'altro modo meno usato è posticipando quasi insensibilmente la nota, e

28. MARCALETTI, *Il cercar della nota*, p. 46.

29. MATHIEU CLA, *ivi*, p. 40.

pronunciandone la sillaba con quella che si lascia, com'è indicato nel secondo esempio.³⁰



Figura 15. Nicola Vaccaj, Metodo pratico di canto italiano, Arietta n° 19:
primo tipo di portamento.



Figura 16. Nicola Vaccaj, Metodo pratico di canto italiano, Arietta n° 20:
secondo tipo di portamento.

Più drasticamente, Manuel Garcia, nella sua celebre Scuola considera il secondo caso sbagliato, e suggerisce che si tratta di una prassi tipicamente francese.³¹

La seconda notazione che Mertz utilizza si trova in «Ständchen» (Figura 17), dove la nota mi è divisa in due e il portamento viene quindi scritto. Questa tecnica è associata a ciò che viene chiamato «anticipazione della nota». Secondo Cla, questo uso del portamento da parte di Mertz permette di rendere la melodia ancora più flessibile.³² Ritroviamo lo stesso tipo di notazione in «Das Fischermädchen» (Figura 18). Qui fa partire la nota di arrivo una quarta sotto, secondo una consuetudine documentata sin da Giovanni Battista Bovicelli nel suo trattato. Anche se la notazione varia, l'effetto rimane identico.



Figura 17. «Ständchen», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, dove possiamo vedere la seconda notazione utilizzata per il portamento.

30. NICOLA VACCAJ, *Metodo pratico di canto italiano*, con una traduzione inglese di Henry Badger, G.D. Russel & co, Boston 1878, pp. 28–29.

31. MANUEL GARCIA, *Scuola di Garcia, Trattato completo dell'arte del canto*, Parte II, Ricordi, Milano 1842, pp. 29–30.

32. MATHIEU CLA, *ivi*, p. 41.



Figura 18. «Das Fischermädchen», versione per chitarra di Mertz:
Portamento tra il la e il re.

GLI ARMONICI

Gli armonici svelano nuove sfumature timbriche e permettono sonorità diverse, offrendo una ricca gamma di possibilità. Il loro uso, talvolta tematico, talvolta meno evidente, mette in risalto le molteplici capacità dello strumento e chiarisce alcune possibili decisioni musicali da parte di Mertz nelle sue trascrizioni.

– Armonici tematici:

Mertz utilizza gli armonici anche nella voce principale, apportando così un cambiamento di colore o permettendo alla nota di risuonare più a lungo e liberando quindi la mano sinistra, come nell'esempio qui tratto da «Aufenthalt» (Figura 19).



Figura 19. «Aufenthalt», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, nei 6
Schubert'sche Lieder, Tobias Haslinger, Vienna 1845. In giallo è evidenziato l'uso
degli armonici tematici sulla nota mi.



Figura 20. «Ständchen», versione per chitarra di Mertz: armonici tematici sulla nota la.

L'armonico permette anche di variare le ripetizioni. Come evidenziato nella Figura 20, Mertz utilizza l'armonico come variazione durante la ripetizione della stessa cellula melodica. La prima volta la nota *la* è suonata sulla quarta corda, la seconda volta il *la* si trasforma in armonico sulla stessa posizione della nota precedente al settimo tasto.

Queste diverse tecniche utilizzate da Mertz consentono così all'interprete di esplorare appieno le capacità della chitarra e di utilizzarle a fini musicali; avvicinandosi il più possibile alla voce cantata e ai suoi codici, liberando la mano sinistra, amplificando le capacità di risonanza dello strumento e giocando sull'espressività della melodia. Inoltre, questi risultati rimangono coerenti anche con i criteri di composizione per chitarra dell'epoca di cui parla Graziano Salvoni:

Già insita nell'esecuzione strumentale dell'epoca era l'abitudine di comporre e quindi ditekeggiare le opere per chitarra lasciando, quanto più possibilmente, una melodia a cantare sulle corde più acute; ad essere privilegiate erano le tonalità "aperte", che dessero spazio, perciò, all'uso di corde non tastate e consentissero alla mano sinistra un movimento il più agile possibile; il suono emesso doveva risultare più aperto, forte e risonante.³³

– Armonici non tematici

Questi armonici sono impiegati da Mertz per variare l'accompagnamento, apportando un cambio di tecnica e di timbro. Essi contribuiscono altresì a mantenere fluido l'accompagnamento grazie alla loro capacità di prolungare la risonanza, se non interrotti.



Figura 21. «Lob der Thränen», versione per chitarra di Mertz: sono evidenziati gli armonici non tematici, che contribuiscono ad armonizzare il discorso.

Nella sua versione per chitarra sola di «Liebesbotschaft», Mertz decide di aggiungere una misura finale, che riprende l'arpeggio di sol maggiore, solo in armonici, apportando così un importante cambiamento timbrico e concludendo la composizione aggiungendo un effetto di sicura riuscita. Questa sua aggiunta è presente solo nella versione per strumento solo e non compare nella versione per voce e chitarra, più vicina alla versione originale di Schubert (Figura 22, 23 e 24).

33. SALVONI, Caspar Joseph Mertz L'ultimo Pioniere Della Chitarra A Vienna, p. 410.



Figura 22. «Liebesbotschaft», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, nei 6 Schubert'sche Lieder, Tobias Haslinger, Vienna 1845: l'arpeggio finale è stato aggiunto appositamente per questa versione.



Figura 23. «Liebesbotschaft», versione di Johann Kaspar Mertz per voce e chitarra in Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre opus 13, Tobias Haslinger, Vienna.



Figura 24. «Liebesbotschaft», di Franz Schubert per voce e pianoforte, in Schwanengesang, primo e secondo volume, Tobias Haslinger, Vienna 1829.

Con «Die Post», Mertz introduce una nuova possibilità per gli armonici utilizzando da soli, sfruttandone la chiarezza e la precisione per sostenere il carattere più ritmico di questo passaggio.



Figura 25. «Die post», versione di Johann Kaspar Mertz per chitarra, nei 6 Schubert'sche Lieder, Tobias Haslinger, Vienna 1845: Sono evidenziati gli armonici non tematici utilizzati qui in un passaggio ritmico.

Conclusioni

Nel corso dei secoli, la chitarra ha mantenuto un ruolo centrale nella vita di musicisti, professionisti e dilettanti, adattandosi a contesti diversi: ha accompagnato le canzoni più celebri di ogni epoca, è stata presente in quasi tutte le famiglie ed è diventata lo strumento d'accompagnamento per eccellenza. Come visto, numerosi compositori, chitarristi e non, hanno utilizzato le sue risorse per accompagnare i loro *Lieder*, o per trascrivere parti d'accompagnamento: Franz Schubert stesso, così come Spohr e Weber, la utilizza come strumento per accompagnare la voce. Ma i 6 *Schubert'sche Lieder* di Johann Kaspar Mertz costituiscono un esempio unico e molto interessante nella letteratura per chitarra: un'opera vocale trascritta per strumento solo. La chitarra si presta a realizzare la melodia e l'accompagnamento. Non ci sono testimonianze scritte che confermino la volontà di Mertz di scrivere qualcosa di originale per chitarra con queste trascrizioni. Anche se non era raro che i compositori fossero costretti a modificare e semplificare le loro composizioni e che acconsentissero a soddisfare il grande numero di dilettanti alla ricerca di questo repertorio in risposta alle pressioni degli editori (un editore era tenuto principalmente a ottenere un profitto)³⁴ è importante notare che Mertz si distingueva per il suo rifiuto della compiacenza. Questo suo atteggiamento trova conferma nella testimonianza dell'aristocratico russo e chitarrista dilettante Nikolai Petrovich Makaroff: «Quando in seguito Makaroff incontrò Josef Kaspar Mertz a Vienna, ricevette una spiegazione simile del perché alcune particolari composizioni non venissero stampate; gli editori consideravano la musica troppo difficile e avrebbero richiesto al compositore di riarrangiarla, ma questo, disse Mertz, avrebbe rovinato le sue composizioni».³⁵ Detto questo, e data la particolarità dei 6 *Schubert'sche Lieder*, è possibile pensare che questa scelta sia frutto di una volontà specifica del compositore, quella di trascrivere un brano per il suo strumento e non di rispondere ad un'eventuale richiesta del suo editore. Nel primo caso infatti, siamo di fronte ad un vero e proprio lavoro di rielaborazione per lo strumento, nel secondo ad una trascrizione della parte di accompagnamento.

Partendo dai codici compositivi dell'epoca e influenzato dalla diffusione di questo nuovo strumento alla moda, Mertz si basa su una tradizione vocale che va adattata allo strumento, ad esempio, con la scrittura del portamento, tipicamente usato dai cantanti. La pratica vocale diventa qui pratica strumentale e guida, di conseguenza il lavoro dell'interprete moderno. Infatti, alcuni elementi non indicati nella partitura possono essere presi in considerazione dal musicista seguendo le regole della pratica vocale dell'epoca: l'uso del vibrato, la libertà espressiva con la

34. «A publisher was principally required to please in order to make a profit». CHRISTOPHER PAGE, PAUL SPARKS, JAMES WESTBROOK, *The great vogue for the guitar in Western Europe 1800–1840*, The Boydell Press, Woodbridge 2023, p. 70.

35. «When Makaroff later met Josef Kaspar Mertz in Vienna, he received a similar explanation of why some particular compositions were not printed; the publishers considered the music too difficult and would require the composer to rearrange it, but this, said Mertz, would spoil his compositions». *Ivi*, p. 71.

scelta del tempo, o ancora l'uso del rubato e una certa indipendenza tra la melodia e la parte di accompagnamento.

Attraverso il confronto con l'originale schubertiano per voce e pianoforte così come con la trascrizione per pianoforte solo di Franz Liszt, passando attraverso la riflessione sulla versione di Mertz per voce e chitarra, abbiamo l'opportunità di comprendere meglio le scelte strumentali, timbriche ed espressive fatte dal compositore e comprendere il suo processo compositivo. Possiamo notare l'immensa gamma tecnica acquisita dai chitarristi viennesi negli anni immediatamente successivi alla memorabile presenza di Mauro Giuliani, che segnò l'inizio della grande stagione della chitarra nella capitale asburgica.

Infine, i risultati di questa analisi vogliono fornire al musicista di oggi le indicazioni interpretative necessarie per la corretta comprensione ed esecuzione di questi brani. Così la comprensione di queste tecniche come la presenza del portamento scritto, le ragioni dietro l'uso degli armonici o ancora l'uso delle corde a vuoto, forniscono al chitarrista moderno una chiave di accesso al lavoro di Johann Kaspar Mertz. Una versione certamente adattata al suo strumento, la chitarra, con delle scelte idiomatiche ingegnose ma che conserva tutta la fluidità e i codici dell'opera vocale schubertiana.

Bibliografia

- BOVICELLI, GIOVANNI BATTISTA, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Vincenti, Venezia 1594.
- CLA, MATHIEU, *Sechs Schubert'sche Lieder von Caspar Joseph Mertz. Schubert-Transkriptionen für Gitarre solo als Quelle für die Interpretationspraxis*, «Dissonance» 121, Mars 2013.
- CACCINI, GIULIO, *Le nuove musiche*, Marescotti, Firenze 1602.
- DEUTSCH, OTTO ERICH, *Schubert: Memoirs by his friends*, Black, London 1958.
- DEUTSCH, OTTO ERICH, *Schubert Thematic Catalogue of all His Works in chronological order*, Edwin F. Kalmus, New York 1950.
- GARCIA, MANUEL, *Scuola di Garcia, Trattato completo dell'arte del canto*, Parte II, Ricordi, Milano 1842.
- GINGERICH, JOHN MICHAEL, *Schubert's Beethoven Project*, United Kingdom, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- HANSON, ALICE, *Musical life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- HECK, THOMAS FITZSIMONS, *Lieder di Schubert per chitarra parte seconda*, «il Fronimo», xxv 1978.
- HECK, THOMAS FITZSIMONS, *The Birth of the Classical Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, Yale University, 1970.
- LABLACHE, LOUIS, *Méthode complète de chant ou Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour*

former le goût, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduées, Canaux, Paris 1840.

LISZT, FRANZ, *Das Fischermädchen*, Dover Publications, Mineola 1996.

LISZT, FRANZ, *Lied von F. Schubert fur das Pianoforte*, Anton Diabelli & co, Vienna 1838.

LISZT, FRANZ, *Lob der Thränen*, edizione prima, Tobias Haslinger, Vienna 1838.

MARCALETTI, LIVIO, *Il cercar della nota*, «Rivista Italiana di Musicologia» XLIX 2014, p. 28.

MERTZ, JOHANN KASPAR, *Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre opus 13*, Tobias Haslinger, Vienna.

MERTZ, JOHANN KASPAR, *6 Schubert'sche Lieder*, Tobias Haslinger Witwe und Sohn, Vienna 1845.

OSBORNE, CHARLES, *Schubert & His Vienna*, Knopf, London 1985.

PAGE, CHRISTOPHER, SPARKS PAUL, WESTBROOK JAMES, *The great vogue for the guitar in Western Europe 1800–1840*, The Boydell Press, Woodbridge 2023.

POTTER, JOHN, *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*, «Music & Letters», LXXXVII 2006.

RIBONI, MARCO, *Mauro Giuliani, L'Epos*, Palermo 2011.

SALVONI, GRAZIANO, *Caspar Joseph Mertz L'ultimo Pioniere Della Chitarra A Vienna- La Vita, I Concerti, Le Opere*, Marchio editoriale Lulu.com, 2021.

SCHUBERT, FRANZ, *Cantate zur Namensfeier des Vaters D.80*, (Franz Schubert's Werke, Serie XIX, No.4), Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892.

SCHUBERT, FRANZ, *Schwanengesang*, primo e secondo volume, Tobias Haslinger, Vienna 1829.

SCHUBERT, FRANZ, *Lob der Thränen op. 13 no.2*, Diabelli, Vienna 1822.

SHARPE, ALBERT PERCY, *Story of the Spanish Guitar*, 3rd ed., Clifford Essex Music Co, London 1968.

VACCAJ, NICOLA, *Metodo pratico di canto italiano*, con una traduzione inglese di Henry Badger, G.D. Russel & co, Boston 1878.

L'autrice. Florane Devenyns è una chitarrista francese. Ha iniziato i suoi studi musicali con Caroline Bacou presso il Conservatorio Jacques Thibaud di Bordeaux, per poi proseguirli a Parigi. Nel 2018 ha conseguito il diploma finale di studi musicali sotto la guida di Tania Chagnot al Conservatorio di L'Haÿ-les-Roses. Nel 2020 è stata ammessa nella prestigiosa classe di Lorenzo Micheli al Conservatorio della Svizzera Italiana, dove ha proseguito il *Bachelor of Arts in Music* prima di continuare con il *Master of Arts in Music Pedagogy*. Il suo talento e la sua dedizione le hanno valso il riconoscimento attraverso il premio del "miglior Bachelor" dell'università. Appassionata anche di canto sin dall'infanzia, ha fatto parte della Maîtrise del Conservatorio di Bordeaux, esibendosi in produzioni d'opera come *Lo Schiaccianoci* e *Carmina Burana*. In seguito, si è specializzata in canto jazz presso i Conservatori Nadia e Lili Boulanger e Claude Debussy di Parigi. Si esibisce regolarmente come solista e in formazioni da camera in Svizzera e in Europa. Parallelamente, dedica una parte importante della sua attività all'insegnamento, che è sempre stato al centro del suo percorso musicale.