

LISZT FRANZ FERENC

**Pianista, compositore e direttore d'orchestra ungherese
(Doborjan, Sopran, 22 X 1811 - Bayreuth 31 VII 1886)**



Nato da genitori tedeschi (il cognome originario era List), verso i 6 anni fu avviato alla musica dal padre, esecutore dilettante di pianoforte, violino e chitarra, e fece così rapidi progressi che poté presentarsi al pubblico a Odenburg (= Sopran), nell'ottobre del 1820, con un concerto di F. Ries ed un'improvvisazione.

Suonò poi ad Eisenstadt alla presenza del principe Esterhazy che lo invitò per un altro concerto nel proprio palazzo a Pressburg (= Pozsony, od. Bratislava) dove ottenne un così grande successo che alcuni nobili gli garantirono una borsa di Studio per sei anni.

Nel 1821 si trasferì con i genitori a Vienna dove fu allievo di C. Czerny per il pianoforte e di A. Salieri per la composizione.

Un concerto a Vienna, il 1 XII 1822, gli procurò una notorietà che permise al padre di entrare in contatto con Beethoven dal quale Franz ebbe consigli ed incoraggiamenti.

Nell'autunno del 1823 partì col padre per Parigi, fermandosi in molte città tedesche, nelle quali diede concerti. A Parigi Liszt (che aveva 12 anni) si vide rifiutare da Cherubini (in quanto straniero) l'ammissione in conservatorio.

Cominciò allora a Studiare privatamente composizione con F. Paer, mentre si faceva conoscere come pianista, ottenendo successi entusiastici. Nel maggio del 1824 fu in Inghilterra, nella primavera del 1825 tenne concerti nella provincia francese, e nel giugno dello stesso anno tornò in Inghilterra, suonando anche al castello di Windsor per Giorgio IV.

In ottobre fu eseguita, senza successo, a Parigi, la sua opera *Don Sanche*; continuarono invece i trionfi pianistici, confermati da un nuovo giro di concerti nella provincia francese ed in Svizzera. Nel 1826 Studiò contrappunto con A. Reicha.

Tornò per la terza volta in tournée in Inghilterra nella primavera del 1827 ma, dopo la morte del padre, disgustato dall'attività concertistica, smise di suonare in pubblico e si dedicò all'insegnamento privato.

Il periodo che va dal 1828 al 1834 fu tra i più tormentati, ma anche tra i più ricchi di fermenti intellettuali. Prostrato da una malattia, qui seguì un amore deluso per una sua allieva, Caroline de Saint Crieq, pensò di prendere gli ordini sacri.

Frattanto le intense lettere di poeti e filosofi, la conoscenza personale di A. de Lamartine, di V. Hugo, di H. Heine, le simpatie per le teorie di Saint-Simon, contribuirono alla sua maturazione. Contemporaneamente,

la conoscenza, presto tramutatasi in fraterna amicizia, di Berlioz e Chopin, di concerti di Paganini cui assistette, un corso di conferenze di F. J. Fétis sulla filosofia della musica ampliarono i suoi orizzonti di musicista.

Nel 1833 tornò all'attività pianistica prendendo parte a due concerti diretti da Berlioz a Parigi.

Nell'estate del 1834 fu ospite per varie settimane, a La Chanaie, dello scrittore H. Lamennais, le cui idee sulla filosofia della religione (ed in particolare l'idea del riscatto anche sociale ch'è insito nel cattolicesimo) esercitarono su di lui un profondo influsso.

LA CASA NATALE



Al 1834 risale l'inizio della relazione amorosa con Marie Catherine Sophie de Flavigny, moglie del conte d'Agoult.

Precedentemente Liszt era stato legato, ma per breve tempo, alla contessa Laprunarede, con la quale aveva trascorso in Savoia l'inverno del 1832.

Il legame con la contessa d'Agoult fu invece duraturo: i due fuggirono insieme e, dopo aver trascorso alcune settimane a Lione, si stabilirono, nell'agosto del 1835, a Ginevra dove nacque, pochi mesi dopo, la prima figlia, Blandine. Liszt insegnava al conservatorio e prendeva parte alla

vita intellettuale e musicale della città, ma nella primavera del 1836 tornò a Parigi, dove imperava la notorietà del famoso pianista S. Thalberg.

Non avendo potuto ascoltare in quell'occasione il rivale, tornò a Ginevra, ma alla fine dell'anno si trasferì a Parigi con la contessa d'Agoult e la figlia. Subito s'accese la rivalità fra Liszt e Thalberg, ma un loro confronto diretto in un concerto organizzato da Caterina di Belgioioso (31 III 1837) e le polemiche giornalistiche che seguirono non valsero a stabilire la supremazia dell'uno o dell'altro.

Nello stesso anno (1837) dopo un soggiorno di alcuni mesi a Nohant, presso G. Sand, Liszt e la contessa d'Agoult vennero in Italia. Al teatro alla Scala di Milano Liszt suonò il 3 ed il 10 dicembre, sbalordendo il pubblico. Il 25 dicembre nacque a Como la seconda figlia, Cosima. Nel febbraio e nel marzo del 1838 Liszt suonò ancora a Milano, ma alcune sue corrispondenze sulla "Revue et gazette musicale", che analizzavano criticamente la vita musicale italiana, gli alienarono le simpatie dei Milanesi.

Nei mesi seguenti Liszt fu a Vienna, dove tenne otto concerti a favore delle vittime di una inondazione del Danubio, e quindi a Lugano dove trascorse l'estate; nell'autunno suonò a Milano, a Firenze, a Bologna ed in altre città italiane. Durante questi concerti sostenne talvolta tutto il programma da solo senza orchestra o altri esecutori: questa importante innovazione diede origine al concerto pianistico vero e proprio, il pianorecital (come lo chiamò poi Liszt).

Nel 1839 Liszt fu a Roma con la contessa d'Agoult e qui nacque il terzo figlio Daniel.

In novembre Liszt partì per Vienna, mentre la contessa d'Agoult rientrò a Parigi con i figli e la convivenza cessò di fatto, anche se la rottura definitiva non avvenne che nel 1844: già da tempo la vita in comune era diventata difficile, e più tardi la pubblicazione di un romanzo autobiografico della d'Agoult, *Nelida, roman à clef*, causò un'infinità di pettegolezzi e di polemiche, che durarono oltre la morte dei protagonisti e che turbarono Liszt.

Comunque, i rapporti tra il pianista e la contessa d'Agoult furono molto complessi, e non è facile definirli con sicurezza. Ma è indubbio che la cultura della contessa, che fu anche scrittrice e Studiosa d'arte, le letture in comune, le visite ai monumenti artistici italiani ebbero un'influenza nettamente positiva nella formazione della personalità di Liszt.

COSIMA LIZT



Dal dicembre del 1839 al settembre del 1847, Liszt fu il concertista più discusso, più ammirato, più retribuito del mondo: i suoi trionfi trovarono riscontro solo nei trionfi di Paganini nel decennio precedente.

In questo periodo suonò ripetutamente a Vienna, a Berlino, a Parigi ed in altre città della Germania, in Belgio, nei Paesi Bassi, in Inghilterra, in Russia, in Francia, in Ungheria, in Irlanda, in Spagna, in Portogallo, in Svizzera, in Polonia, in Romania, in Danimarca, e a Costantinopoli.

Innumerevoli furono in quegli anni le conoscenze e le amicizie che egli strinse con musicisti, artisti, letterati, con nobili e borghesi, e numerosi i legami amorosi, presunti e veri, con Charlotte von Hagn, Lola Montès, Margherita Gautier, ecc.: particolare importanza ebbero gli incontri con Schumann (a Dresda nel 1840) e con Wagner (a Parigi nel 1841).

Nel 1842 ebbe la laurea *honoris causa* dell'Università di Königsberg e fu nominato direttore straordinario della cappella granducale di Weimar. A Bratislava, nel 1843, esordì col *Flauto magico* come direttore d'orchestra. Nel febbraio del 1847, a Kiev, Liszt conobbe la polacca Carolyne Iwanwska, moglie separata del principe russo Sayn-Wittgenstein, donna coltissima, ambiziosa, dotata di un forte carattere che lo convinse ad abbandonare la carriera concertistica ed a prendere effettivo possesso della sua carica a Weimar.

Dal 1848 Liszt e la principessa Sayn-Wittgenstein condussero vita in comune a Weimar, dove il musicista riorganizzò la cappella granducale facendo della città, per una decina di anni, uno dei più importanti centri musicali d'Europa.

In quel periodo andarono a Weimar, per studiare con Liszt, H. von Bulow, K. Klindworth, C. Tausig ed altri e furono in contatto con lui, subendone influenza, molti altri musicisti fra cui J. Raff, A. G. Rubinstein, F. A. Draeseke, J. Joachim (violino di spalla dell'orchestra di Weimar dal 1850 al 1852).

Sempre più profonda e feconda per entrambi si fece l'amicizia con Wagner, che Liszt sostenne con tutti i mezzi e del quale diresse *Tannhäuser* (1848) e, in prima esecuzione, *Lohengrin* (1850). Ai successi però s'aggiunsero forti opposizioni sia in varie città d'Europa, dove diresse le proprie composizioni, sia a Weimar, dove, ai motivi moralistici della sua irregolare unione con la Sayn-Wittgenstein s'aggiungevano gelosie ed incomprensioni di natura artistica.

Per una dimostrazione ostile alla prima rappresentazione del *Barbiere von Bagdad* di P. Cornelius (1858), diretta da Liszt, e che Liszt ritenne indirizzata contro di lui, rassegnò le dimissioni.

Nei due anni e mezzo successivi, Liszt rimase a Weimar, dirigendovi varie sue composizioni. Ma il suo prestigio era ormai compromesso: qualche screzio con Wagner, il manifesto contro la "musica dell'avvenire" ed in realtà contro il cenacolo lisztiano di Weimar, firmato da Brahms, Joachim e Scholz (1860), la violenta ostilità della vedova di Schumann, Clara, furono i primi segni di un isolamento che sarebbe

andato crescendo fino alla sua morte.

Il 17 VIII 1861 Liszt lasciò Weimar, si fermò a Berlino e a Parigi (incontrandovi Rossini, Gounod e Halévy) ed alla fine di ottobre raggiunse a Roma la principessa Sayn-Wittgenstein, che aveva ottenuto da Pio IX la promessa di annullamento del suo matrimonio.

I SUOI TRE FIGLI



Alla vigilia delle nozze tra la Sayn-Wittgenstein e Liszt, però il Vaticano ordinò una revisione del processo di annullamento e questa difficoltà, unita alla morte dei figli Daniel e Blandine, fece sorgere nel musicista un inquieto misticismo che lo avvicinò alla vita religiosa.

Nel marzo del 1864 il marito della Sayn-Wittgenstein morì, ma Liszt e la principessa non si sposarono più: vestito l'abito talare, il 25 IV 1865 ricevette, in Vaticano, la tonsura, ed il 30 agosto gli ordini minori, suscitando nuovi, aspri commenti. Dal 1879 fu canonico della chiesa di Sant'Albano.

Il nuovo stato religioso non impedì a Liszt di partecipare alla vita musicale e mondana di Roma, dove tra l'altro contribuì all'affermazione di G. Sgambati. Nel 1865 si recò a Budapest per dirigere la prima esecuzione del suo Oratorio *Die Legende von der heiligen Elisabeth*; nel 1866 fu a Parigi, nel 1867 ancora a Budapest (per la prima esecuzione della Messa, scritta per l'incoronazione di Francesco Giuseppe a re d'Ungheria), poi a Meiningen, a Weimar e a Tribschen, in visita a Wagner.

Dopo i momenti di tensione del 1859, l'amicizia tra Liszt e Wagner si era nuovamente rinsaldata. E quando si accorse dell'amore tra la figlia Cosima (moglie dal 1857 del discepolo prediletto H. von Bulow) e Wagner, Liszt non si sentì di condannare né la figlia né l'amico, ma interruppe tuttavia i rapporti con entrambi quando Cosima abbandonò il marito.

Nel settembre del 1872 Wagner e Cosima si recarono a visitare Liszt a Weimar, e questi ricambiò la visita a Bayreuth in ottobre: i rapporti tra Liszt e i Wagner tornarono così ad essere cordiali, sebbene fosse cessata la profonda intimità di un tempo.

Nel 1869, rispondendo all'invito del granduca, Liszt accettò di tornare ogni anno a Weimar per tenervi un corso di pianoforte, e dal 1872, essendo stato nominato consigliere reale, si recò annualmente a Budapest, iniziando così il periodo che egli chiamò "vie trifurquée", una vita cioè, divisa in tre parti fra Roma, Weimar e Budapest.

Dal 1875 fu presidente dell'Accademia statale di musica di Budapest. Sebbene, dal 1869 al 1886, Liszt dirigesse ancora spesso, e talvolta suonasse in varie città d'Europa, dove la sua fama di pianista era sempre viva, le sue musiche furono eseguite raramente, e con scarso successo: le sue opere più importanti vennero presentate solo nelle prime esecuzioni dirette da lui, o in speciali occasioni, come a Budapest nel novembre del

1873 (cinquantenario della carriera artistica di Liszt), a Berlino e a Roma nel 1881 (settantesimo compleanno), a Liegi, a Parigi, a Londra e ad Anversa nel 1886 (settantacinquesimo compleanno).

BEETHOVEN MENTRE ABBRACCIA IL COMPOSITORE BAMBINO



Soltanto poche composizioni per pianoforte entrarono stabilmente nel repertorio concertistico, grazie all'opera di diffusione svolta da A. G. Rubinstein e dagli ultimi grandi allievi: M. Rosenthal, B. Stavenhagen, A. Siloti, A. Friedheim, C. Ansorge, E. D'Albert, A. Reisenauer, E. G. Sauer. Liszt fu in rapporti cordiali con vari musicisti (con il gruppo dei Cinque in Russia, con Grieg, Saint-Saens, ecc.), ma rimase sempre più isolato nel mondo musicale europeo.

Un ultimo scandalo giornalistico che esplose nel 1874-1875, quando la contessa russa Olga Janina, allieva ed amante di Liszt nel 1870-1871,

pubblicò, sotto gli pseudonimi di Robert Franz e di Sylvia Zorelli, quattro volgari libelli diffamatori.

Se l'episodio inquietò Liszt, non turbò tuttavia i suoi rapporti con la principessa Sayn- Wittgenstein, che si mantenevano sempre amichevoli, né con le altre amiche del musicista: la baronessa O. Meyendorff di Weimar e L. Schmalhausen di Budapest.

All'inizio dell'estate del 1886, stremato dai concerti tenuti per il suo settantacinquesimo compleanno, si ammalò seriamente: la diagnosi, grave, fu di idropisia, ma non servì a fermarlo. In luglio si recò ugualmente a Bayreuth per le nozze di Daniela von Bulow, e poi a Colpach in Lussemburgo dove prese parte anche ad un concerto.

Il 21 luglio tornò a Bayreuth: assistette a *Parsifal* e a *Tristano e Isotta*: ma era ormai allo stremo delle forze. Dopo alcuni giorni, subentrò una polmonite, morì nella notte tra il 31 luglio ed il 1° agosto. Fu sepolto nel cimitero di Bayreuth.

L'operatore di cultura

Nei primi anni della sua carriera, Liszt non fu un concertista diverso dagli altri: il repertorio che egli presentava (concerti brillanti di Hummel, J. Moscheles, F. Ries, C. Czerny, ecc. e pezzi propri di estrema difficoltà) era quello dei concerti in voga.

Col ritorno ai concerti dopo la pausa 1828-1833 mutò il suo indirizzo culturale. Cominciarono allora ad apparire nei programmi eccellenti Trascrizioni per pianoforte di musiche per orchestra che accostavano il pubblico stupefatto a composizioni (da Beethoven fino all'avanguardia, rappresentata da Berlioz) raramente eseguite nella loro veste originale.

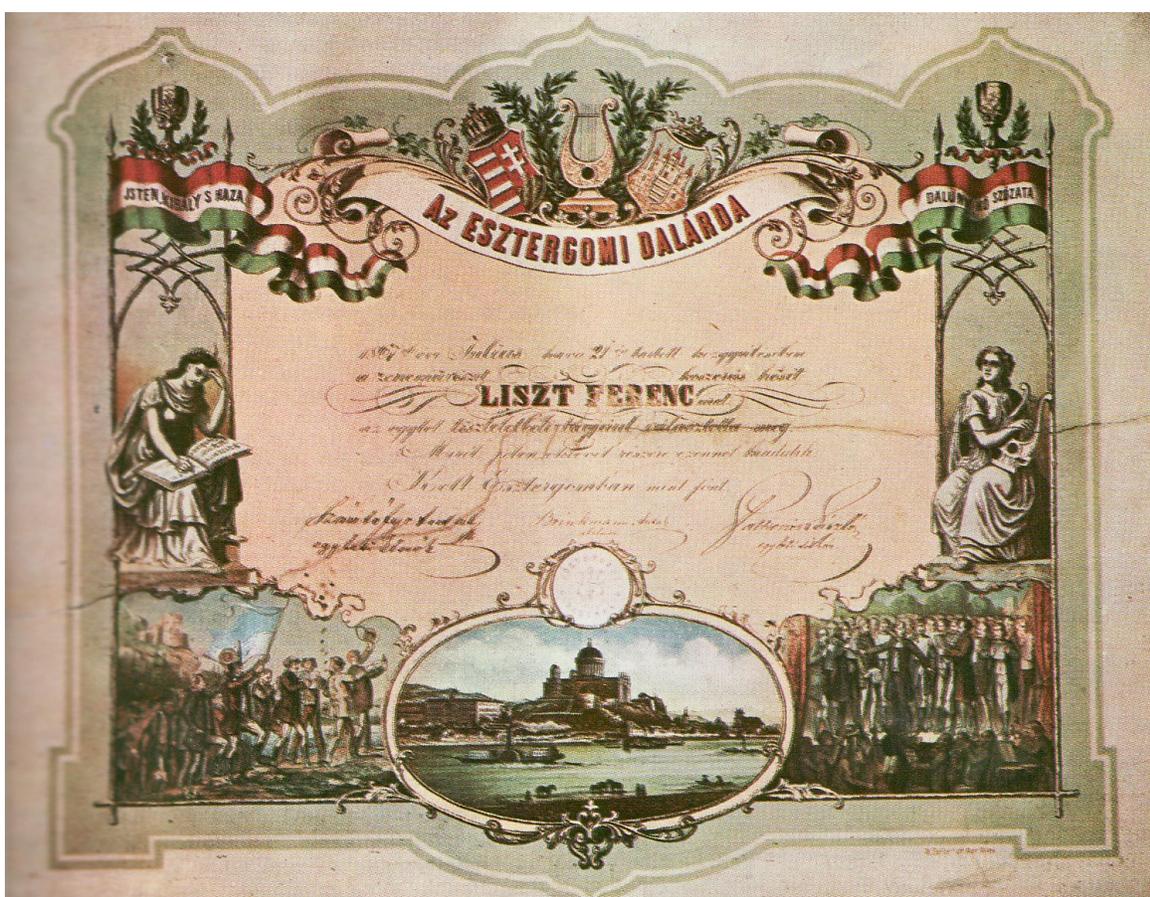
Si infittirono nei programmi di Liszt musiche originali di autori importanti come Bach, Handel, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin. In questo senso Liszt fu un grande innovatore.

È vero che altri pianisti cominciavano ad includere nei loro programmi composizioni di alto valore, e non solo virtuosistici, né si può ignorare che i programmi di Moscheles, tra il 1830 ed il 1840 circa, erano culturalmente più compatti ed avanzati di quelli di Liszt. L'importanza dell'attività di Liszt tuttavia risiede anche nel tipo di pubblico che egli riusciva a raggiungere: un pubblico molto vasto, sul quale avevano presa solo pianisti come S. Thalberg o H. Herz, che però non rinnovavano il

tipo di repertorio tradizionale.

Dopo il ritiro dall'attività concertistica, Liszt influì sulla storia dell'interpretazione e del concertismo pianistico attraverso i suoi allievi. Fu un'influenza di portata incalcolabile, perché, in pratica, i maggiori pianisti delle due generazioni successive alla sua Studiarono con lui e svilupparono l'esecuzione nel senso da lui indicato.

DIPLOMA D'ONORE CONFERITO A LISZT



Questa influenza, legata a concetti interpretativi molto personali, finì per avere conseguenze non del tutto positive sulla storia dell'interpretazione. Infatti, il rapporto instaurato con un pubblico molto vasto aveva indotto Liszt a manomettere spesso i testi che presentava, aggiungendo modificazioni e cadenze virtuosistiche.

Liszt stesso deplorò questi suoi arbitrii anche se le sue modificazioni non travisavano sostanzialmente le musiche eseguite, ma cercavano di

ottenere una resa sonora più potente e brillante. Questo tipo d'intervento, con l'autorità del suo esempio, diffuse e giustificò un uso che si prolungò per una cinquantina d'anni dopo la sua morte, ma che, seguito da pianisti artisticamente inferiori a Liszt, portò ad arbitrii e superficialità.

Dal 1848 in poi l'azione culturale di Liszt si svolse attraverso l'insegnamento, la direzione d'orchestra e la pubblicistica.

Nella direzione, oltre ad alcune caratteristiche tecniche ancora inconsuete verso il 1850 (rinuncia all'uso della bacchetta, prove preliminari per sezioni dell'orchestra, ecc.), fu della più alta importanza la scelta del repertorio che Liszt faceva sia in concerto sia in teatro: Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner, ed anche Bach, Handel, Mozart, Gluck, oltre a molti altri contemporanei.

L'elenco di alcune prime esecuzioni nel teatro di corte di Weimar, con un'orchestra di soli trentotto elementi, è significativo: *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, *Il conte Ory* di Rossini, *La Favorita* di Donizetti, *Ernani* e *Il Trovatore* di Verdi, *Orfeo ed Euridice* di Gluck, *Benvenuto Cellini* di Berlioz, *Faust* di L. Spohr ed in prima esecuzione assoluta: *Konig Alfred* di J. J. Raff, *Sibirskije Ohotniki* ("I cacciatori siberiani") di A. G. Rubinstein, *Genoveva* e *Manfred* di Schumann, *Alfonso ed Estrella* di Schubert, *Lohengrin* di Wagner, *Der Barbier von Bagdad* di P. Cornelius.

Nel periodo di Weimar, Liszt preparò il pubblico alle esecuzioni dei lavori più importanti con note esplicative: un modello di precisione ed essenzialità d'analisi, unite ad una esemplare chiarezza espositiva.

Tra le opere letterarie pubblicate in volume sono soprattutto importanti le monografie *Chopin* e *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Alla prima fu spesso rimproverata la scarsità della critica e delle testimonianze personali in rapporto con l'abbondanza delle digressioni sulla storia polacca.

Certo è che l'impostazione della monografia, indipendentemente dalle molte verbosità della prosa di Liszt, non era la più adatta per presentare al pubblico occidentale nel 1850 l'arte di un musicista fortemente legato alla cultura della sua patria. Inoltre, le posizioni critiche di Liszt, dalle quali scaturivano riserve di vario genere sulle ultime opere di Chopin, divennero uno scoglio che la critica successiva superò solo con estrema fatica.

Nell'altra opera *Des bohémiens*, Liszt affermava che gli zingari sono portatori di una civiltà musicale autonoma, che gli Ungheresi li hanno

adottati come loro musicisti nazionali.

Questa tesi fu generalmente accettata in Europa, malgrado le proteste di alcuni ungheresi: solo nel nostro secolo, però, vennero dimostrati i legami della musica degli zingari con la musica *kuruc* della piccola nobiltà ungherese del Settecento, e con la musica *verbunk* della borghesia nazionalista dell'Ottocento.

LOCANDINA



A seguito di queste ricerche di musicologi ungheresi, uscendo dall'equivoco di ciò che sia genuino, affermano che Liszt appartenne alla cultura ungherese dell'Ottocento (contro la tesi di P. Raabe, che definiva Liszt un musicista senza patria).

Dopo aver abbandonato Weimar, Liszt non ebbe più possibilità di svolgere un'azione culturale altrettanto incisiva. Sperò di poter assumere in Vaticano una posizione che gli permettesse di guidare una riforma della musica sacra, ma invano; e sebbene continuasse a leggere tutto quel che veniva pubblicato e a scoprire nuovi talenti, la sua azione non riuscì ad andare oltre la raccomandazione ad editori e ad amici influenti di alcuni giovani musicisti.

Le composizioni giovanili

Come compositore, Liszt iniziò prestissimo questa attività, ma la maggior parte delle composizioni giovanili è andata perduta.

Tra le opere pervenuteci si segnalano i dodici pezzi per *Etude* composti nel 1826, che, pur nella loro dipendenza dai modelli di C. Czerny, rivelano una notevole freschezza d'invenzione.

Le musiche scritte tra il 1830 ed il 1848 nacquerò invece da tensioni rivoluzionarie (legate ai nuovi caratteri del Romanticismo), sotto la spinta delle quali Liszt abbandonò i modelli del passato tentando sperimentazioni che investirono tutti gli aspetti (strutturali, armonici, ritmici, melodici, timbrici) della composizione.

La scoperta di una nuova dimensione della tecnica pianistica è la prima conquista. La tecnica pianistica di Thalberg, la tecnica violinistica di Paganini, la tecnica della strumentazione di Berlioz, la timbrica pianistica di Chopin furono gli elementi che Liszt assorbì e rifuse in una concezione personale del pianoforte, nella quale, allo sfruttamento di tutte le risorse timbriche dello strumento, attraverso un'estrema varietà di modi d'attacco del tasto, si unì l'introduzione di novità tecniche (l'altissimo impiego di note doppie, estensioni, tremoli, accordi ripercorsi, glissando in note doppie, ottave a mani alternate in successione rapidissima). Ne derivano elementi di rischio esecutivo, dovuti all'uso continuo di rapidi spostamenti sulla tastiera, di salti, di incroci delle mani, della caduta del braccio, elementi che contribuivano fortemente alla spettacolarità del modo di esecuzione, e quindi al fascino esercitato da Liszt sul pubblico.

Circa vent'anni più tardi, in un mutato clima culturale, dove il recital era ormai accettato come manifestazione autonoma, non più sostitutiva del concerto con orchestra e diversi solisti (che comportava la necessità di distinguersi per doti particolari), Liszt rinunciò in parte a questo elemento di rischio.

DIPINTO RAFFIGURANTE
WAGNER, COSIMA ED
IL COMPOSITORE



E se non ritoccò le composizioni nelle quali l'acrobatismo era funzione fondamentale, come nello splendido e pressoché inesequibile *Galop* del 1841, riscrisse pianisticamente le musiche nelle quali scorgeva un contrasto tra le ragioni compositive e le ragioni virtuosistiche, accogliendo in pratica le critiche fatte da Schumann nelle recensioni degli *Studi* (1839).

Liszt comunque riuscì a semplificare la scrittura ottenendo effetti anche più brillanti, pur con una grande attenuazione del rischio e della fatica dell'esecutore.

Non mancano però composizioni prive di forzature virtuosistiche, che raggiungono grandi risultati attraverso la sperimentazione di altri aspetti della composizione.

Tali sono la cosiddetta *Malédiction*, le *Harmonies poetiques et religieuses* del 1834, le prime due composizioni della *Apparitions*, ecc. e anche alcune fantasie e Parafrasi, nelle quali Liszt sperimenta forme complesse e molto ben articolate: le fantasie su *Robert le diable* di Meyerbeer, su *Don Giovanni* di Mozart, su *Lucrezia Borgia* di Donizetti e soprattutto su *Norma* di Bellini, sono i migliori modelli del genere, e raggiungono valori che trascendono quelli della semplice testimonianza di costume.

Veri modelli di soluzione esemplare in un campo che a quel tempo rappresentava uno spinoso problema di diffusione della cultura sono anche le Trascrizioni, soprattutto quelle da Berlioz, da Beethoven, dai Lieder di Schumann, dalle romanze da camera di Rossini, di Mercadante e di Donizetti. Anche la sperimentazione armonica tocca traguardi di notevole interesse.

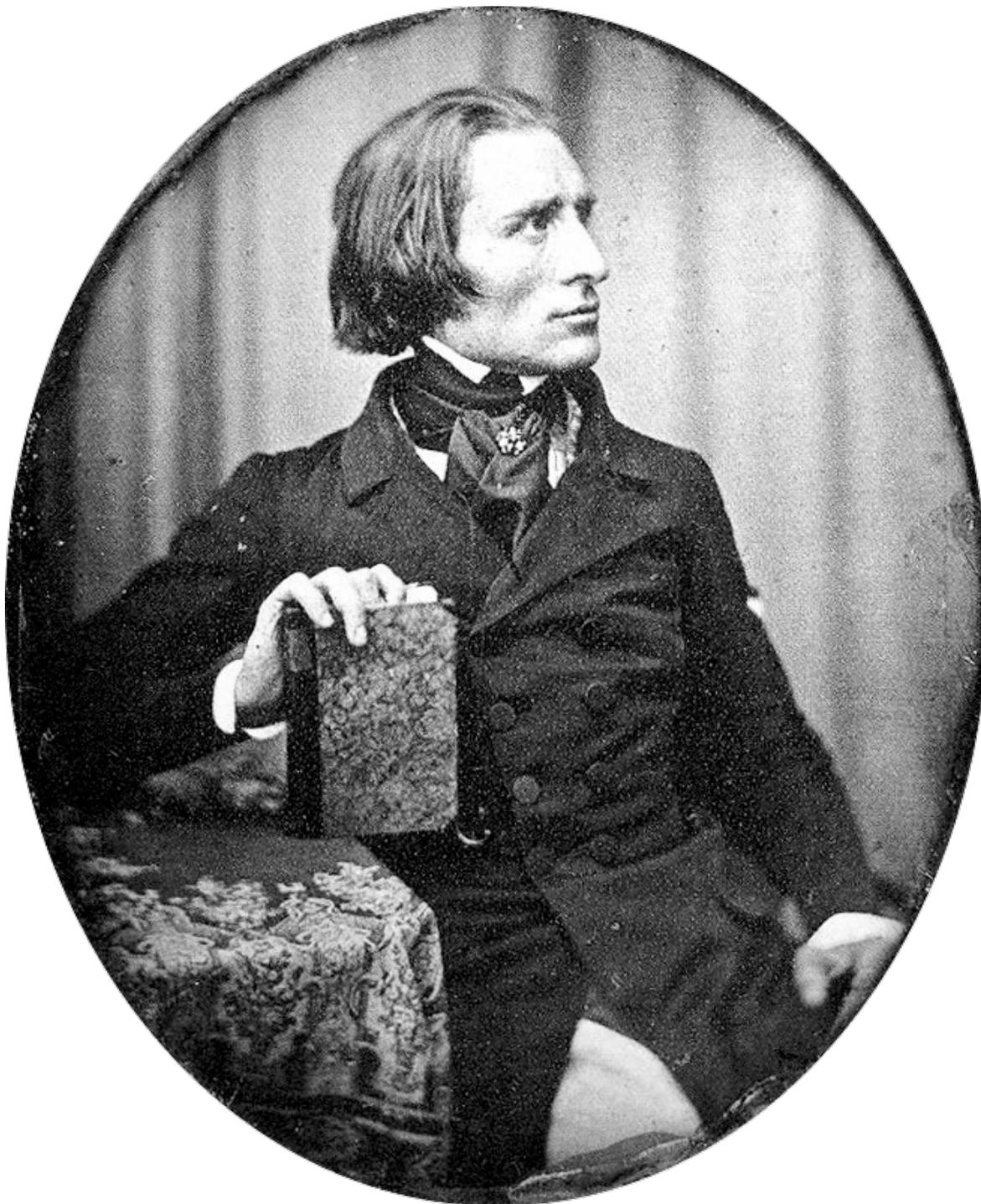
Basta osservare un frammento, spesso citato, del Lied *Ich mochte hingehn* nella versione, ancora incompleta, del 1843.

La somiglianza con l'inizio di *Tristano e Isotta* di Wagner (1857) è quasi certamente casuale; e tuttavia basta il frammento ad indicare quanto lontano si fosse spinta la ricerca armonica di Liszt. Negli anni giovanili cominciò a configurarsi la poetica di Liszt e cioè il complesso delle idee sull'arte e sulla musica.

La prefazione dell'*Album d'un voyageur* afferma l'intenzione di unire intimamente la musica alle altre arti ed alla natura, e l'ispirazione di volta in volta paesistica, pittorica, letteraria, è appunto alla base delle composizioni di questa raccolta di pezzi per pianoforte.

Lo spunto per attuare queste premesse è spesso onomatopico,

descrittivo, pittoresco, ma sarebbe errato supporre che Liszt volesse sostituire alla forma musicale uno schema narrativo o descrittivo: Liszt tende invece ad attribuire un valore simbolico ai suoi motivi ispiratori come si rivela dal suo scritto sulla Santa Cecilia di Raffaello ("Revue et gazette musicale", 14 IV 1839).



Il periodo di Weimar

Gli anni fra il 1848 ed il 1861 costituiscono il periodo in cui Liszt lavorò più intensamente, scrivendo le sue composizioni più note con un'attività veramente sbalorditiva.

I suoi interessi di composizione si volsero dapprima verso quattro direzioni: l'opera, l'orchestra, il pianoforte, l'organo. I vari tentativi per l'opera tuttavia non furono seguiti da alcuna concreta realizzazione, e Liszt si dedicò allora all'Oratorio e ad altre musiche per soli, coro e orchestra.

Negli ultimi anni del periodo di Weimar si manifestò un certo interesse per il *Lied* e per la recitazione con accompagnamento.

Tra le composizioni per pianoforte solo, si fanno notare innanzitutto gli *Studi*. In essi la tecnica pianistica divenne più essenziale e razionale, e le scoperte degli anni giovanili furono ricondotte in una dimensione espressiva indipendente dalle eccezionali capacità psicofisiche e virtuosistiche dell'autore.

Altro importante lavoro, per la razionale sistemazione della scrittura pianistica e soprattutto per il più maturo sfruttamento di latenti potenzialità dei temi, è la revisione delle prime due *Années de pèlerinage*. Un esempio significativo è in esse l'elaborazione del sistema generatore della *Vallée d'Obermann*, che risulta trasformato con un'inattesa e geniale modulazione.

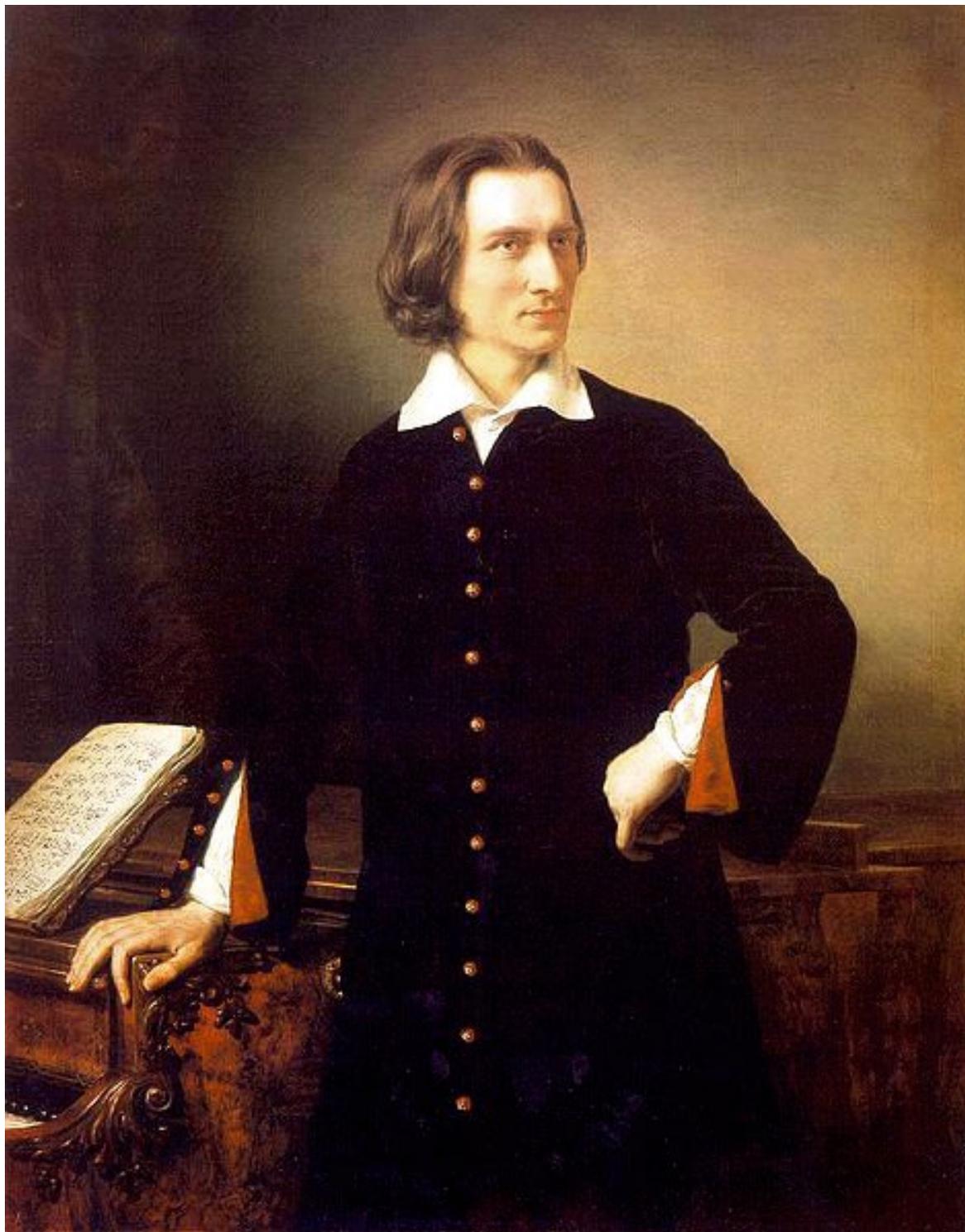
La produzione pianistica originale dei primi anni di Weimar culmina nella *Sonata* in Si min., dove si sublimano tutte le ricerche e le conquiste di Liszt. In questa Sonata i quattro tempi tradizionali sono fusi in un unico blocco articolato in quattro sezioni principali. Lo schema formale può essere così riassunto e messo in rapporto con la forma tradizionale.

I temi vengono trasformati secondo una matura e raffinatissima tecnica della variazione, e l'unità strutturale dell'opera viene accentuata dal fatto che anche le figure di accompagnamento ed i passaggi di virtuosismo puro sono derivati dagli elementi tematici.

La produzione organistica, anche se limitata a due sole composizioni, è di singolare interesse perché inaugura una concezione sinfonica dello strumento destinata a svilupparsi nella seconda metà del secolo.

Formalmente è della massima importanza la *Fantasie und Fuge*, che unisce in una forma ciclica, tutta basata su un corale di Meyerbeer, tre ampie sezioni (fantasia-adagio-fuga), susseguentisi senza soluzioni di

continuità. Anche la tecnica virtuosistica si sviluppa al massimo, a tal punto che nella seconda versione del *Praludium und Fuge* Liszt semplificò alcuni passaggi di pedale.



Nella produzione per orchestra sono da citare le due *Sinfonie, i Poemi sinfonici* e gli episodi dal *Faust* di N. Lenau.

La poetica di Liszt si è qui sviluppata seguendo i presupposti fissati nelle opere giovanili. Il descrittivismo non è completamente escluso (lo si trova, ad esempio, nella cavalcata e nella marcia orientale di *Mazeppa*) e l'aneddoto pittorico o letterario influisce talvolta sulla struttura dell'opera (*Hunnenschlacht* e i due citati episodi), anche se, non necessariamente, in modo negativo.

La maggior parte delle composizioni a programma, però, intende esprimere sinteticamente un carattere che viene elevato a simbolo di una condizione umana: in tal senso, tanto per citare le opere di più alto valore, in *Amleto*, in *Orfeo*, in *Prometeo*, nella *Faust-Symphonie* non si trova alcunché di narrativo, ma si tratta invece (secondo una definizione dello stesso Liszt nella *Faust-Symphonien*) di "ritratti di carattere".

In tal senso, la poetica di Liszt, come egli stesso dichiarò, si lega direttamente alla poetica della ouverture sinfonica (Beethoven, Mendelssohn, Berlioz) e va vista in una prospettiva che non è quella descrittiva del poema sinfonico della seconda metà del secolo (da Smetana a R. Strauss).

Come la *Sonata* per pianoforte e le *Fantasie und fuge* per organo, anche i *Poemi sinfonici* unificano in un blocco solo (rapportabile alla forma-sonata classica) forme articolate in più sezioni e fondate su pochi temi ricorrenti.

Si possono trovare (in Schubert, in Berlioz, ma anche in L. Berger ed in J. C. Loewe) vari precedenti alla tecnica di trasformazione dei temi, che deriva dalla tecnica della variazione; ma è a Liszt che si deve un impulso decisivo a questo tipo di tecnica, da lui sperimentata dapprima nelle innumerevoli fantasie su temi di opere teatrali (ed anche in una composizione molto impegnativa, il *Duo* per violino e pianoforte su temi di una mazurca di Chopin), ed in seguito portata a maturazione nei primi anni del periodo di Weimar.

Nei primi anni del soggiorno a Weimar, Liszt, poco esperto di orchestrazione, lasciò ad A. Conradi e a J. Raff il compito di stendere, sulle sue indicazioni, le partiture delle sue opere, e i due collaboratori, soprattutto Raff, intervennero talvolta con suggerimenti di notevole importanza (ad es., il bellissimo solo dell' "Adagio mesto", nel *Tasso*, era stato indicato da Liszt per trombone, ma Conradi lo affidò al corno, Raff al clarinetto basso: la versione definitiva di Liszt è per clarinetto basso e

violoncello con sordina all'unisono).

La pratica della direzione d'orchestra condusse successivamente Liszt a padroneggiare pienamente la tecnica della strumentazione.

La più importante particolarità della strumentazione lisztiana è data dal frequente impiego di piccole sezioni orchestrali alternate all'intera orchestra. Assai personale è la scrittura degli strumenti, e di speciale interesse è il modo in cui Liszt inserisce talvolta, in orchestra l'arpa; l'uso del tam-tam in *Ce qu'on entend sur la montagne* pare esser stato il primo del genere, in una composizione non teatrale.



Accanto alle composizioni per orchestra sono da ricordare i *due Concerti*, condotti secondo il principio della continuità tra i tempi e dell'unità tematica, e la *Totentanz*, in forma di doppio tema con variazioni. Oltre alla tecnica di trasformazione dei temi Liszt sviluppò nel periodo di Weimar molte ricerche sulle relazioni tonali e sull'armonia. L'uso di diversi tipi di scale inconsuete e l'impiego sistematico degli accordi di 7^a diminuita e di 5^a ascendente svilupparono il cromatismo e posero le premesse per gli ulteriori sviluppi di Wagner.

I più ricchi esperimenti armonici sono quelli contenuti nei *Lieder* e nei brani con recitazione. Nei *Lieder* si trovano vari tipi di cadenze del tutto inconsuete, e una composizione come *Der traurige Monch* (1860) è gran parte condotta sulla scala esatonale, tanto da apparire, anche per l'uso della voce recitante, posteriore di trent'anni alla data in cui fu effettivamente composta. Non meno interessanti sono le apparizioni di procedimenti armonici che si possono definire preimpressionistici.

Il periodo romano

I primi anni del periodo romano dopo il 1861, furono un prolungamento del periodo di Weimar. La maggior novità è rappresentata dal crescente interesse di Liszt per il canto gregoriano e per l'antica polifonia vocale: negli *Oratori* si trovano passi di antica armonia diatonica, ed il *Credo* della Messa per l'incoronazione di Francesco Giuseppe a re d'Ungheria (che parafrasa una composizione di H. Du Mont) è scritto in uno stile che è stato definito neogregoriano.

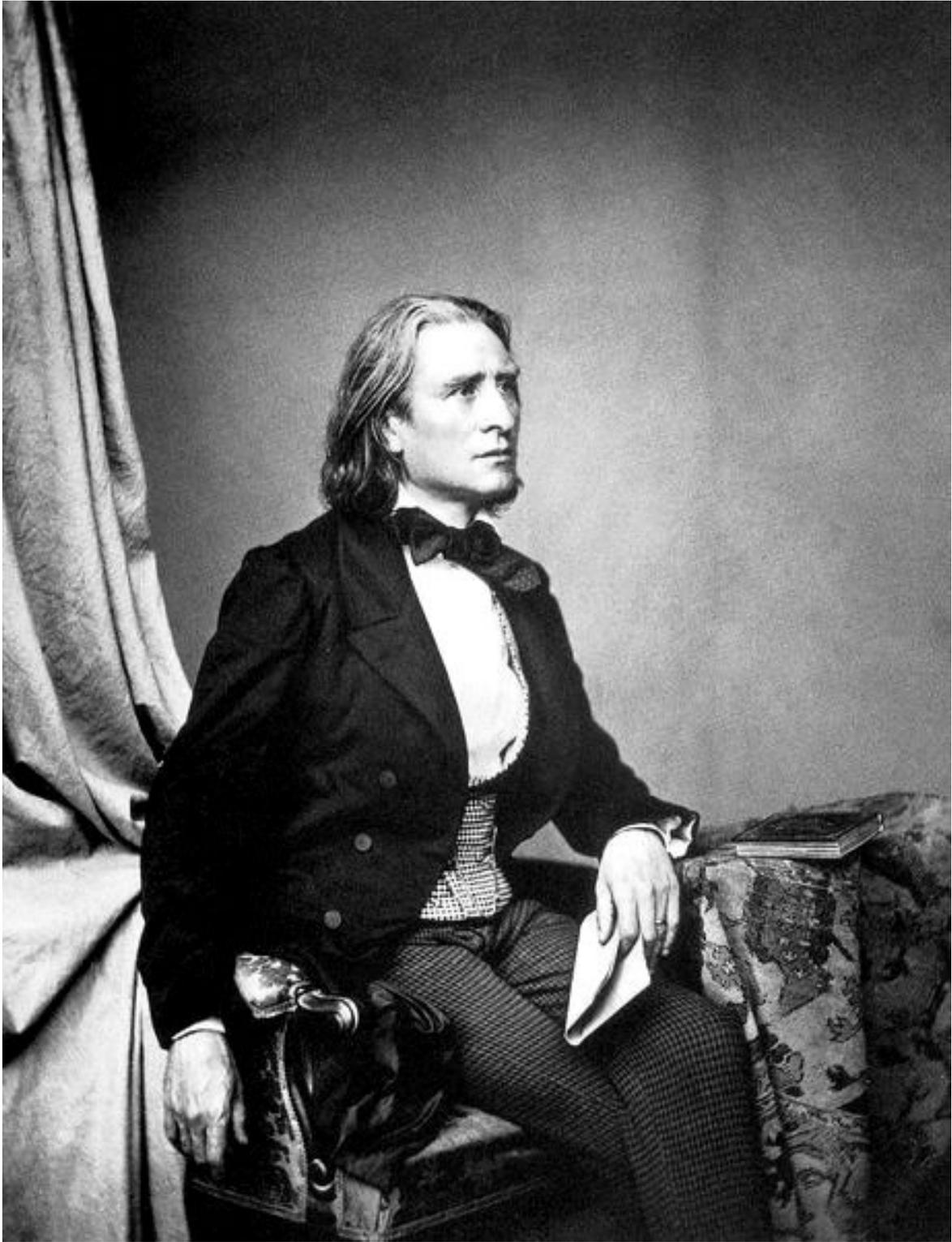
Anche la *Missa choralis* rivela uno studio attento del gregoriano e dei polifonisti del Cinquecento. Quanto alle composizioni per pianoforte, alcune delle quali molto belle (i due *Studi*, le due *Légendes*, le *Variationen uber das Motiv von Bach*), presentano segni di evoluzione, ma non preparano però ancora la svolta rivoluzionaria degli ultimi anni.

Gli aspetti rivoluzionari dell'ultimo Liszt cominciano a comparire in *Weihnachtsbaum* per pianoforte (1874-1876) e si accentuano nei piccoli pezzi pianistici scritti negli anni successivi.

Il timbro pianistico si assottiglia e si decolora: i due tipi di attacco del tasto, da Liszt lungamente esplorati, sono in quel tempo l'attacco per un tenue suono tenuto, quasi d'armonio, e l'attacco per un tenue suono staccato, quasi di celesta o arpa.

In questa concezione timbrica è evidente la tendenza a concepire il suono del pianoforte come timbro intermedio tra quelli dell'armonio e dell'arpa (forse derivata dall'uso frequente di questi strumenti nelle composizioni religiose). Queste nuove tensioni espressive investono tutti gli aspetti della composizione.

L'armonia procede spesso per accordi paralleli o trova talvolta agglomerati sonori non facilmente spiegabili in termini tradizionali.



L'accordo tonale tende a cessare nella sua funzione di centro unificatore. Già il *Carillon in Weihnachtsbaum* termina con un accordo di 11^a sul 2° grado e l'uso di lasciare sospesa la conclusione tonale dei pezzi diventa sempre più frequente in Liszt, finché una delle ultime composizioni viene esplicitamente intitolata *Bagatelle ohne Tonart*.

La forma perde la concentrazione del periodo di Weimar: forme di due episodi, senza ripresa, forme con ripetizioni identiche, prive di tensione drammatica e che si arrestano senza concludere, aprono prospettive formali nuove.

La semplificazione estrema di tutti gli aspetti della composizione investe persino i generi nei quali precedentemente più si era esercitata l'ornamentazione barocca di Liszt: le Trascrizioni di Cinque canti popolari ungheresi (1873) e del canto russo *Abschied* (1885) fanno presentire il modo di trascrizione di Bartók più di quanto non ricordano le Rapsodie ungheresi (*Rhapsodies hongroises*); e le *Réminiscences de "Simon Boccanegra"* (1882) sono ben diverse dalle antiche fantasie su temi d'opera. Anche l'ultimo *Poema sinfonico* appare lontanissimo dal tipico poema sinfonico lisztiano del 1850-1860, come da quello di altri compositori contemporanei.

Anche le composizioni sacre si sviluppano in questo senso e la *Via Crucis* segna indubbiamente il punto di maggior rinnovamento nello stile della musica religiosa.

La svolta stilistica dell'ultimo Liszt fu variamente interpretata. Generalmente, i contemporanei, compresi vari allievi ed amici di Liszt, e a detta di P. Raabe e di Wagner, guardarono con imbarazzo alle composizioni dell'ultimo periodo, che giudicavano lavori senili di un ingegno ormai esaurito.

Apparve sempre più chiaro, invece, che in queste opere l'autore ha voluto sperimentare le ancora ignote possibilità linguistiche del sistema musicale a dodici suoni.

L'evoluzione stilistica, secondo il musicologo B. Szabolcsi, fu dovuta ad una svolta culturale determinata dalla conoscenza dei contemporanei russi e dallo Studio più approfondito degli elementi lessicali ungheresi, presenti da sempre nella musica di Liszt.

L'influenza dell'opera di Liszt

Le scoperte stilistiche ed armoniche di Liszt furono assimilate, in misura diversa, da tutti i compositori venuti dopo di lui. Gli influssi delle musiche lisztiane su Wagner furono più volte analizzate, talora polemicamente, e sono ormai generalmente ammessi.

Lo stesso Wagner in una lettera a von Bulow (1859) ammette: "Dopo la mia conoscenza delle composizioni di Liszt, il mio modo di trattare l'armonia è divenuto molto diverso da ciò che era prima". E evidenti sono poi gli influssi che vari aspetti dell'opera di Liszt esercitarono sui compositori delle cosiddette scuole nazionali, dagli autori russi a Smetana e a I. Albéniz, sugli impressionisti francesi, su R. Strauss ed altri.

Di estrema importanza fu lo Studio approfondito dell'opera di Liszt nella formazione di Busoni. Altrettanto si deve dire di Bartók, del quale, a questo proposito, è importante un passo dell'*Autobiografia*: "Un più completo Studio di Liszt, specialmente delle sue creazioni meno popolari, come le *Années de pelerinage*, le *Harmonies poetiques et religieuses*, la *Faust-Symphonie*, la *Danse macabre* ed altre, mi guidarono al fondo del problema: il grande, vero significato dell'artista..... Arrivai a riconoscere che, per lo sviluppo ulteriore dell'arte musicale, le sue composizioni erano più importanti di quelle sia di Wagner che di Strauss".

Si è spesso affermato che il pubblico e la critica non perdonarono mai a Liszt, acclamato come il maggior virtuoso del suo tempo, l'ambizione di qualificarsi anche come compositore in senso lato, e non solo come autore di musiche per uso concertistico. La tesi ha un fondo di verità, ma non basta a spiegare l'ostracismo ed il disprezzo di molta critica per le musiche di Liszt: "È incomprendibile - scriveva Bartók nel 1911 - come in Ungheria, per esempio, nessuno osi proferir parola contro Wagner e Brahms - anche quando, nei loro riguardi, ci sarebbe qualcosa da eccepire - mentre la musica di Liszt è liberamente esposta alle censure. Dai critici musicali agli alunni del conservatorio, tutti vi trovano qualcosa da ridire".

Liszt fu duramente combattuto dai classicisti del suo tempo, perché i caratteri della sua arte erano nettamente rivoluzionari, e non fu adeguatamente sostenuto dai wagneriani, disposti ad onorare in lui solo l'uomo che aveva saputo riconoscere precocemente il genio di Wagner.

Più tardi vennero messi in luce i salti di qualità riconoscibili nell'opera di Liszt: pare oggi più probabile che la diversa qualità provenga dalle oscillazioni tra spinte rivoluzionarie fortissime ed acquiescenze all'ideologia borghese dominante: da cui, da una parte, la novità spinta fino allo sperimentalismo e, dall'altra, gli intenti celebrativi e l'ottimismo di maniera, tanto più clamoroso di quanto intimamente insincero.

Questi due aspetti dell'arte di Liszt potevano facilmente essere qualificati come ricerca fine a se stessa e come cattivo gusto; ed il giudizio positivo veniva limitato ad un numero ristrettissimo di pagine ed alle scoperte nel campo della tecnica pianistica.

Oggi anche lo sperimentalismo richiede un giudizio positivo, mentre le contraddizioni ideologiche testimoniano le illusioni degli intellettuali usciti dalla mancata rivoluzione del 1848.

Il moderno interesse per l'interpretazione permette d'altronde di affermare che non si può valutare la figura di Liszt limitando l'esame alle sue musiche, ed ignorando o citando di sfuggita la sua attività di concertista, e più in generale di uomo di cultura.

Se è vero che nella storia dell'arte restano le musiche, è però altrettanto vero che nella figura di Liszt è impossibile isolare il compositore dall'operatore di cultura, attivissimo, questi, non meno del creatore.

La figura di Liszt va quindi vista non solo nella storia della creazione musicale, ma anche in quella della civiltà musicale, dove emerge in musica preminente.



STUDI PER PIANOFORTE

12 STUDI D'ESECUZIONE TRASCENDENTALE

I *12 Studi di esecuzione trascendentale* (*Études d'exécution transcendante*) sono stati composti tra il 1826 e il 1851 e dedicati a Carl Czerny

La prima versione risale al 1826, quando Liszt era solo quindicenne, pubblicata dall'editore marsigliese Boisselot con il nome *Études en douze exercices*; l'intenzione di Liszt era di scrivere quarantotto esercizi in tutte le tonalità minori e maggiori, sul modello del suo maestro Carl Czerny ma si fermò a dodici. Questa versione embrionale risulta op.6 **S.136** nel catalogo delle opere di Liszt.

La seconda versione risale al 1837 e fu pubblicata contemporaneamente a Parigi, Milano e Vienna sotto il titolo *Douze grandes études*, **S.137** nel catalogo delle opere. Si tratta di una vigorosa e radicale riscrittura dell'acerbo materiale del 1826 e i dodici Studi che ne risultano sono ricchi di accorgimenti tecnico-strumentali assai avanzati e sono di difficoltà strumentale altissima, ai limiti della corretta eseguibilità.

La terza e ultima versione è quella del 1851, **S139**, che è quella che viene più spesso suonata attualmente, dedicata a Czerny. Si tratta di una revisione della versione del 1837 che ne attenua la difficoltà (riportandola su un piano più accettabile, seppure notevole), ne acuisce l'eleganza e ne nobilita il disegno formale complessivo, ripulendo un po' il materiale musicale da una scrittura talvolta eccessivamente sovraccaricata da figurazioni tecnicistiche.

Difficoltà nell'esecuzione

Come già valeva per i *24 Studi per pianoforte* di Chopin op.10 e p.25, queste opere non sono puro materiale didattico, ma intense composizioni musicali. A differenza di Chopin, che aveva dedicato ognuno dei suoi singoli Studi ad un particolare aspetto della tecnica pianistica, Liszt inserisce tra i suoi Studi trascendentali anche composizioni molto varie sia dal punto di vista tecnico che musicale.

Gli Studi trascendentali sono uno dei cicli di composizioni dove meglio si può vedere la ricerca svolta dal compositore ungherese di estrarre dal pianoforte nuove possibilità espressive, anche andando contro i modi più ortodossi e consolidati del pianismo; ricerca, va detto per inciso, suffragata anche dalle numerose innovazioni tecniche che in quegli anni si introducevano sui pianoforti e che li stavano lentamente portando ad assumere l'attuale fisionomia.

CARL CZERNY



Si hanno così pezzi con intere pagine da eseguire nel registro grave del pianoforte (*Vision*), vorticosi scalette su e giù per la tastiera praticamente in ogni forma possibile, passaggi dall'armonia audace o dalle imprevedute difficoltà ritmiche (*Wilde Jagd*). In quest'ottica rimangono tutt'oggi per il pianista alcune tra le composizioni più impegnative da affrontare per il modo assolutamente libero da ogni tipo di condizionamento di coniugare le difficoltà tecniche con le difficoltà musicali dell'esecuzione.

Coerentemente con le idee più volte propugnate da Liszt di una musica a programma, dieci su dodici Studi trascendentali recano un titolo (scritto da Liszt stesso) altamente evocativo sulla musica del pezzo. Tra i casi più evidenti citiamo *Chasse-neige* (scaccianeve), dove un prolungato tremolo e varie scalette cromatiche rievocano con abilità gli ululati del vento e il vorticare della neve. Gli altri due Studi non titolati da Liszt (il secondo e il decimo) si sono comunque guadagnati dei titoli non originali ma alquanto utilizzati.

L'ordine delle tonalità dei dodici Studi è tonica - relativa minore - sottodominante, a gruppi di tre.

N. 1 Preludio in Do maggiore

Dal carattere improvvisativo, quasi un preludiare per sciogliersi le dita, è un breve pezzo dal sapore programmatico su quello che sarà la raccolta.

Senza seguire uno schema predefinito Liszt inserisce in questo pezzo alcune tra le difficoltà su cui i didatti della tastiera si erano già ampiamente espressi rielaborandole ed interpretandole in maniera nuova.

Ecco quindi che la semplice figurazione ritmica a quartina con cui si aprono varie raccolte di Studi precedenti viene utilizzata in modo inaspettatamente cromatico ed estesa su tutta la tastiera.

I pesanti accordi modulano ampiamente fuori dal Do maggiore dello Studio e sono a 4 note per mano.

Una serie di robusti trilli nel registro grave introduce una sequenza di arpeggi di Do maggiore e La minore (in tutti i rivolti), che si susseguono vorticosamente per tutta la tastiera.

N. 2 Molto vivace in La minore

Talvolta intitolato *fusées* o talvolta "fuochi d'artificio" (*razzi*, in francese), lo Studio n.2 viene spesso eseguito di seguito al brevissimo Studio n.1 e ne interrompe il luminoso accordo di Do maggiore nel registro acuto con un incisivo disegno di quattro note ribattute, che costituisce l'asse portante dell'intero brano. Brano dal piglio aggressivo e dal ritmo leggermente ambiguo (è in 3/4 ma è facile equivocarlo in 6/8), deve il suo titolo spurio *fusées* alle frequenti impennate delle mano destra verso il registro acuto della tastiera, specie nella parte centrale, dove viene richiamata vagamente l'immagine di scoppiettanti fuochi d'artificio che sprizzano verso l'alto.

LAZAR BERMAN



Altre caratteristiche dello Studio sono i frequenti intervalli dissonanti di seconda, le terze rapidamente ribattute dalle mani alternate, il rapido controtempo tra la mano destra (quasi sempre in levare) e la mano sinistra, che alterna riproposizioni del ritmo delle quattro note iniziali in varie forme a vigorose sequenze d'ottava, i bruschi salti di accordi di tre note in zone lontane della tastiera, che introducono un finale assai vigoroso e acceso.

N. 3 *Paysage (paesaggio)*, in Fa maggiore

Lo Studio n.3 deve il suo titolo (originale) all'evocazione di una pacata e dolce scena bucolica, in tempo di 6/8. Marcato come *poco adagio* all'inizio, si anima leggermente nella parte centrale. Considerato lo Studio meno difficile dal punto di vista tecnico tra i dodici (assieme al primo, la cui estrema brevità lo rende ugualmente meno difficile degli altri), è uno Studio d'espressione, del controllo timbrico, ricco di melodie cantate, di legato e di note tenute nella mano sinistra. Comprende comunque dei passaggi non semplici per via dell'estensione richiesta nella mano sinistra, una certa varietà ritmica negli accenti (inclusi alcuni efficaci passaggi ad hemiola) ed un crescendo (e stringendo) che si stabilizza in un robusto *ff* (*largamente, appassionato assai*) con lo scavalco della mano sinistra che canta nel registro medio-alto, sviluppando una bella e piena sonorità. Dopo quest'episodio, lo Studio si attenua sino a spegnersi nella dolce sonorità dell'inizio.

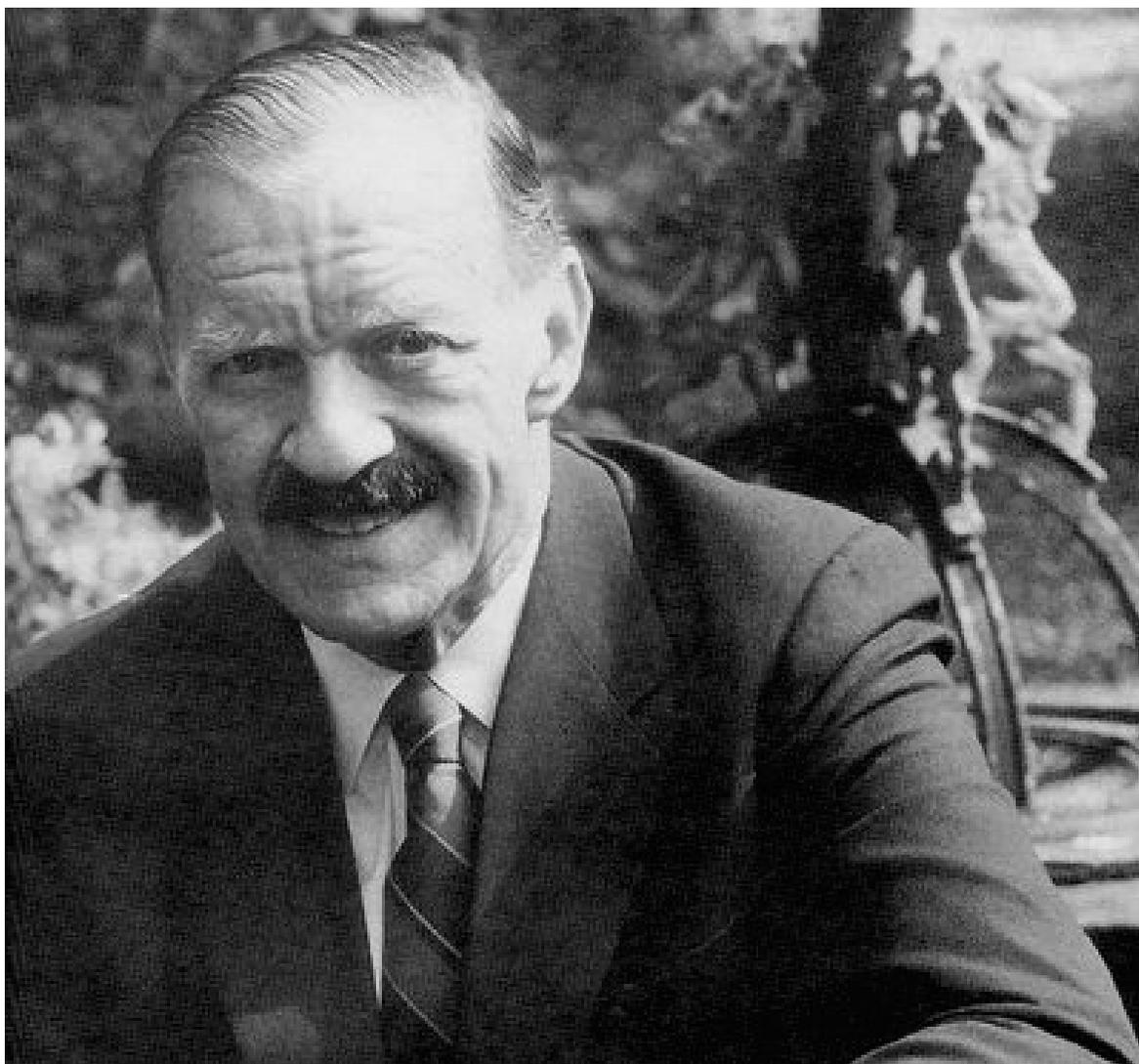
N. 4 *Mazeppa*, in Re minore

Ispirato alla ballata *Mazeppa* di Victor Hugo, è uno dei brani più popolari e riusciti di Liszt, da cui il compositore ungherese trarrà successivamente l'omonimo poema sinfonico per orchestra. Difficile, di importante impegno virtuosistico, strutturalmente abbastanza semplice in quanto incentrato sul tema iniziale in Re minore (che segue una volante introduzione-cadenza di veloci scale all'ottava), sviluppa questo tema in svariati modi. L'*allegro* iniziale è sottolineato da un *sempre fortissimo e con strepito* che ne connota subito l'impronta furente e incalzante. Il tema principale, che richiama sempre una *cavalcata* del condottiero Mazeppa legato al dorso del cavallo, viene prima introdotto da pesanti accordi, riempiti tra uno e l'altro da veloci terze suddivise tra le due mani, e poi viene successivamente riproposto sempre più veloce e serrato, sempre *ff*, mentre il collegamento tra le diverse riproposizioni è affidato a vertiginose sequenze di doppie ottave.

Nella parte centrale, il tema viene proposto in Si bemolle maggiore, lirico e appassionato, affidato agli stretti arpeggiati della mano sinistra, mentre la destra ricama veloci figurazioni di arpeggi con terze. Successivamente il canto passa alle ottave tenute della mano destra, accompagnate da disegni d'accordi dal basso cromatico. Una sequenza di potenti doppie ottave riporta il brano al carattere iniziale, con il tema in

Re minore (*animato*, in 6/8) più incalzante, e successivamente (*allegro deciso*, 2/4) ancora più veloce, caratterizzato da veloci salti di doppie ottave in battere e secche acciaccature di terze in levare. Una serie di veloci arpeggi d'ottava della mano destra introduce la parte finale, molto drammatica: la caduta dell'eroe, un quasi-recitativo lento e sospeso e infine un grandioso e trionfante finale in Re maggiore, con acuti squilli di tromba e grandiosi e festosi accordi in *ff*. Liszt stesso, infatti, al termine della composizione cita il verso di Victor Hugo "Il tombe enfin!... et se relève roi!" ("cade infine, e si rialza re").

JORGE BOLET



N. 5 *Feux follets (fuochi fatui)*, in Si bemolle maggiore

È un luminoso esempio di come un difficilissimo Studio di importante valenza didattica, che mette a dura prova lo Studio di tecniche precise (trillati di terze, quarte, quinte e seste innanzitutto), sia contemporaneamente un riuscitissimo brano da concerto, assai popolare per la sua resa estetica ancor prima che per la sua spettacolarità virtuosistica.

I fuochi fatui del titolo sono rievocati dagli arpeggi e scalette leggeri e veloci, guizzanti e scintillanti, e dall'atmosfera scherzosa e magica che caratterizza il pezzo.

All'inizio è subito introdotto uno dei disegni principali del brano, la legata e leggera veloce sequenza di seconde maggiori e minori, dal sapore cromatico, che si troverà poi per tutto il pezzo, in entrambe le mani.

Dopo i guizzi dei primi fuochi fatui, quasi esitanti, alquanto incerti armonicamente (leggerissimi arpeggi di triadi lontane tonalmente tra loro), il tema principale del brano, sempre assai cromatico, viene fuori dalla nota superiore di lunghi trillati legati di terze, quarte, quinte, seste, che costituiscono l'elemento più significativo dello Studio e che si trovano in infinite combinazioni, in entrambe le mani.

Una sezione in La maggiore porta il brano su sonorità più staccate, sempre leggere ma con punte robuste (*ff*). Dopo il ritorno all'atmosfera iniziale, i magici fuochi fatui si dissolvono nel finale con una serie di leggeri e "sospesi" arpeggi con la quinta escendente (soluzione molto simile alla fine dello Studio *Gnomenreigen S.145*, che ne condivide l'atmosfera magica e beffarda).

Di questo brano, che è un classico della letteratura pianistica, è possibile ascoltare interpretazioni che spingono molto sulla velocità e l'effetto di scintillio timbrico che ne deriva (per esempio, celebri esecuzioni di Sviatoslav Richter e di Georges Cziffra) oppure esecuzioni leggermente meno veloci ma non per questo meno vivaci, e nelle quali è possibile distinguere nitidamente la tessitura delle note (per esempio, quelle del grande interprete lisztiano Claudio Arrau, che studiò il pezzo da bambino con il suo maestro Martin Krause, uno degli allievi dello stesso Liszt).

N. 6 *Vision (visione)*, in Sol minore

È uno Studio di fortissima impronta tecnico-didattica, che non urta comunque con il suo valore artistico ed estetico e con la sua *visione*, inizialmente funebre e greve ma successivamente via via più luminosa.

Basato su un tema che nello sviluppo del discorso viene ripresentato più volte in armonizzazioni e figurazioni pianistiche differenti, è un brano che testimonia la volontà di Liszt di cercare nuove possibilità espressive nel pianoforte.

Dopo un inizio pesante e lugubre, con cupi e lenti bicordi quasi campane, basato su un marcato tema della mano destra nel registro grave, decorato da veloci e larghi arpeggi della mano sinistra, anche la mano destra partecipa alla complessa figurazione di rapidissimi e leggeri arpeggi, con la melodia che emerge dalle note marcate.

GEORGES CZIFFRA



Un lento crescendo che sfocia in una tempestosa sequenza cromatica di doppie ottave introduce la tonalità di Sol maggiore, in cui il tema del brano diventa più trionfante e luminoso, basato sempre su velocissimi e profondi arpeggi questa volta molto forti (*fff*) e completato sino alla fine dall'altra caratteristica tecnico-pianistica dello Studio, cioè i vigorosi e lunghi tremoli della mano sinistra, che con il pedale abbassato creano una consistente massa sonora sopra la quale staccano i veloci arpeggi, sino al magniloquente finale.

N. 7 *Eroica*, in Mi bemolle maggiore

Un'introduzione dal gusto quasi da ouverture orchestrale (che presenta forti analogie con una delle prime composizioni del giovanissimo Liszt, *Variazioni su una melodia di Spontini e Rossini*) conduce al tema del brano, in *tempo di marcia*, in Mi bemolle maggiore, che viene riproposto numerose volte durante il brano, costantemente decorato da veloci volate della mano destra dall'alto verso il basso, che costituiscono l'elemento tecnico principale dello Studio, assieme ai frequenti passaggi in doppie ottave, che uniscono le varie riproposizioni del tema e che, nella parte finale contribuiscono, con sonorità enfatiche, a creare l'effetto di "eroicità", di epico e magniloquente respiro evocato dal titolo.

N. 8 *Wilde Jagd (Caccia selvaggia)*, in Do minore

Il titolo, in tedesco (contrariamente agli altri, in francese e in italiano) e il carattere stesso del brano derivano dalla leggenda d'area tedesca della caccia selvaggia, che rappresenta un'apparizione di esseri sovranaturali che attraversano il cielo impegnati in una furiosa e terribile battuta di caccia. Infatti i rumori della caccia, gli schiocchi di frusta, i corni e le urla sono rappresentati in questo celebre Studio, assai impegnativo ritmicamente e che richiede grande controllo tecnico e soprattutto energia e scioltezza dei polsi a causa dei suoi accordi pieni, potenti e velocemente ribattuti, che devono essere il più chiari e nitidi possibile e con timbrica molto brillante. L'indicazione iniziale *presto furioso* inquadra subito la violenza sonora del brano, che pervade tutta la prima parte, sino al secondo tema, in tonalità maggiore, sincopato e staccato, seguito da un altro tema (*a capriccio quasi improvvisato*) costituito da un lirico e appassionato canto di note tenute della mano

destra, accompagnato da fluenti cascate di terzine e che successivamente cresce d'intensità (*fff*). In seguito c'è l'incalzante riesposizione in sequenza di tutti i temi, variamente arricchiti da figurazioni molto sincopate e caratterizzate da forti e veloci accordi ribattuti, ampi salti e sferzanti arpeggi, sino al robusto finale.

BORIS BEREZOVSKY



N. 9 Ricordanza, in La bemolle maggiore

Studio lungo (rispetto alla media degli altri), è una romanza sognante ed evocativa, dove la *ricordanza* del titolo (il ricordo, la rimembranza) traspare dal sapore nostalgico e dolcissimo dei temi e dalle sonorità evanescenti. La caratteristica principale di questo Studio, dal tempo lento, spesso rubato ma timbricamente assai difficile, è l'abbondanza dell'ornamentazione: l'intero brano è una serie di variazioni ornate del tema, ricche quindi di velocissime e leggere volatine di tutti i tipi possibili (volatine cromatiche, evanescenti arpeggi, volatine a due mani etc.), di realizzazione assai difficile specie in relazione alla sonorità raffinata e soffusa del brano e problematiche per mani non agili nella rapida microarticolazione.

N. 10 *Allegro, agitato molto, in Fa minore*

Liszt non gli diede un titolo programmatico ma nel tempo è invalso l'uso di chiamarlo *appassionata*, certamente in virtù del suo ardente impeto e la sua appassionata drammaticità. Molto popolare (anche come brano da *bis* di gran classe), è certamente uno degli Studi tecnicamente più difficili e musicalmente più riusciti nell'organizzazione delle idee musicali e nella riuscita estetica. Non enfatizza una tecnica pianistica in particolare ma ne comprende molte, essendo molto ricco. Introdotto da due battute in cui le mani alternano una cascata di stretti accordi, il tema principale è un chiaro omaggio allo *Studio op. 10 n. 9* di Chopin, della stessa tonalità di Fa minore. La difficoltà principale dello Studio consiste nell'instancabile attività della mano sinistra, ricca di veloci e complicati arpeggi che accompagnano il lirico tema della destra (spesso in ottave). Un ponte di arpeggi trillati della mano destra introduce un secondo tema, molto drammatico e impetuoso, affidato a forti accordi della mano sinistra, mentre la destra ricama brucianti arpeggi. Una furiosa (*tempestoso*) sequenza di accordi sincopati introduce nuovamente il tema principale, appassionato, via via crescente d'intensità (*disperato*), seguito nuovamente dal ponte, dal secondo tema, da profondi accordi arpeggiati (*precipitato*) e dalla *stretta* finale, un vigoroso crescendo in ottave in controtempo su pesanti accordi di decima.

N. 11 *Harmonies du soir (Armonie della sera),*

in Re bemolle maggiore

Studio tra i più conosciuti, inizialmente molto lento e contemplativo e poi via via più mosso, dalle sonorità dolcissime e avvolgenti ma non per questo di facile esecuzione. Il titolo è ispirato alla poetica dello scrittore e poeta francese Alphonse de Lamartine (1790-1869), più volte spunto creativo per Liszt. Esiste comunque anche una poesia di Charles Baudelaire dal titolo identico e appartenente alla raccolta *I fiori del male*, pubblicata sei anni dopo lo Studio di Liszt. Le difficoltà tecniche, non indifferenti, consistono nei lunghi arpeggiati, nella ricerca timbrica, in salti d'ottava e ampi accordi ribattuti. Il brano inizia con un'atmosfera pacata, crepuscolare, con campane lontane su un tappeto di accordi arpeggiati e armonie dai ricercatissimi colori.

Questa introduzione sfocia in una sezione più sonora di ampi accordi strettamente arpeggiati (*un poco animato*), che ripropone il tema, subito dopo ribadito in un'altra sezione dalla sonorità impalpabile (*ppp, poco più mosso*) con accompagnamento di arpeggi di quinte sovrapposte, e che cresce di sonorità sino al *ff*. Rilevante è l'intimo adagio centrale in Mi maggiore, in cui un dolce canto è accompagnato da arpeggi *quasi arpa* divisi tra le due mani, e che più avanti sfocia in una *trionfante* (come annotato da Liszt) ripetuta riesposizione del tema, più animato, con accordi molto ampi e sonori (*ff* sino al *fff*), sino a diminuire d'intensità nel finale, che ritorna nella quieta e dolce atmosfera crepuscolare dell'inizio, con morbidi accordi arpeggiati e raffinate timbriche.

EVGENY KISSIN



N. 12 Chasse-neige (scaccianeve), in Si bemolle minore

Il titolo significa letteralmente *scaccia-neve* e si riferisce al fenomeno dello scaccianeve, ossia dei turbini di neve sollevata dal suolo da un vento molto forte e tempestoso; è un fenomeno tipico dell'alta montagna e Liszt lo conobbe certamente nelle Alpi Svizzere. Il titolo si addice come pochi altri alla rappresentazione poetica in musica realizzata da Liszt in questo Studio, che Busoni giudicava il più perfetto esempio di connubio tra l'immagine evocata dalla parola e la musica stessa. Nonostante apparentemente possa essere sottovalutato dai non-pianisti,

se rapportato a Studi in cui il virtuosismo è più sfacciatamente evidente ed è accoppiato a impeto e violenza sonora, dal punto di vista pianistico Chasse-neige è uno Studio di difficoltà tecnica elevatissima e che fa realmente onore al termine *trascendentale*; infatti, la perfetta resa della sua caratteristica più evidente, cioè il tremolo (in entrambe le mani) che caratterizza il brano dall'inizio alla fine, e inoltre dei continui salti e delle vertiginose doppie scale cromatiche si può raggiungere solo con una tecnica superiore, trascendentale.

Il brano presenta un mesto canto in evidenza, dall'inizio alla fine, ottenuto da note (spesso ottave) marcate dalla mano destra, spesso con continui salti, mentre le altre dita di entrambe le mani creano, con infinite variazioni nell'utilizzo della tecnica del tremolo (note singole, bicordi, accordi di tre note etc.), un sottofondo sonoro continuo, nel quale le note si fondono, che rappresenta il sibilare del vento e della neve sotto un opprimente cielo. Alcune vertiginose e lunghe scale cromatiche, verso la fine, rappresentano folate improvvisate di forte vento.

Interpreti celebri

Gli Studi trascendentali sono stati suonati e incisi da un numero elevatissimo di pianisti, da Busoni in poi, essendo una delle più apprezzate creazioni artistiche di Liszt e rivestendo grandissima importanza nella didattica pianistica avanzata. È celebre l'incisione di Claudio Arrau del 1976, in cui l'anziano (settantaquattro anni) pianista, specialista lisztiano (aveva studiato da bambino gli Studi trascendentali con Martin Krause, allievo di Liszt stesso), offre una versione più misurata rispetto alle incisioni della gioventù.

Di assoluto rilievo tecnico e artistico sono anche le incisioni di altri specialisti lisztiani quali Lazar Berman, di Jorge Bolet, Georges Cziffra e quelle più recenti di Vladimir Ovchinikov, Boris Berezovsky, Evgeny Kissin, Kemal Gekic. Sviatoslav Richter non li incise tutti sistematicamente ma rimangono storiche alcune sue straordinarie esecuzioni, per esempio *Feux Follets* e *Harmonies du soir* nel recital di Sofia del 1958. Leslie Howard ha inciso con validi risultati tutte e tre le versioni degli Studi trascendentali, nella sua monumentale opera omnia dell'opera pianistica di Liszt per l'etichetta Hyperion.

ÉTUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE D'APRÈS PAGANINI, S 140

Musica: Franz Liszt

1. Tremolo - Preludio. Andante (sol minore)
2. Octave - Andante (mi bemolle maggiore)
3. La Campanella - Allegro moderato (la bemolle minore)
4. Arpeggio - Andante quasi allegretto (mi maggiore)
5. La chasse - Allegretto (mi maggiore)
6. Tema con Variazioni (la minore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1838

Edizione: Haslinger, Vienna, 1840

Dedica: Clara Schumann

Basati sui 24 Capricci per violino solo, op. 1 di Niccolò Paganini

Fu nel 1831 che Liszt ebbe occasione di udire, in un concerto a Parigi, l'«infernale violinista» Nicolo Paganini, e restò profondamente colpito dalla virtuosità interpretativa del genovese, virtuosità senza precedenti e sino allora senza eguali.

E il pianista ungherese si sentì spinto a emulare il violinista genovese, e per realizzare questo suo disegno ricostruì completamente la propria tecnica pianistica, cercando di trasportare sul pianoforte la diabolica tecnica» paganiniana, anche per mezzo di «Trascizioni», per mezzo di questi *Sei Studi di bravura* (cinque costruiti su cinque *Capricci*, e l'ultimo sul *Rondò* «La campanella»), di un'audacia e di una novità veramente prodigiose.

La prima edizione di questi *Studi* è del 1837: ma nel 1851 Liszt li ripubblicò dopo averli profondamente rimaneggiati. Ma già fin dalla prima edizione ritroviamo in essi tutte le caratteristiche della scrittura pianistica lisztiana.

Nel 1842, a proposito di questi Studi Schumann scriveva: Non si può parlare di un puro riempimento armonico della parte di violino: il pianoforte agisce con altri mezzi che non il violino.

CLARA SCHUMANN



Produrre effetti analoghi, non importa in qual modo, era il compito essenziale del trascrittore. Come Liszt conosca i mezzi e gli effetti del suo strumento ben sa chiunque l'abbia udito.

E' dunque del massimo interesse avere le composizioni del più grande violinista-virtuoso, Paganini, eseguite dal più grande pianista-virtuoso del tempo, Liszt... Pare che Liszt abbia voluto riversare nell'opera tutte le sue esperienze e lasciare ai posteri i segreti del suo modo di suonare... Paganini con la sua bella e breve dedica agli artisti, ha voluto significare che l'opera sua era accessibile solamente agli artisti. Lo stesso è per la ricreazione pianistica di Liszt.

Domenico De Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 6 novembre 1970**

AB IRATO, S 143

**Étude de perfectionnement de la Méthode des Méthodes
Seconda versione del Morceau de salon, S 142**

Musica: Franz Liszt

- Presto impetuoso (mi maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1852

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1852

Lo **Studio di perfezionamento S. 143 Ab irato** è un *Presto impetuoso* basato su un tema di sei note, utilizzato come materiale di base per uno Studio «furente». *Sempre forte e marcato assai*, il tema forma subito una collana di crome in sequenza, accigliate, severe accezioni fermate su esclamativi accordi accentati, funambolici arpeggiati, scale infine rallentate, attenuate nella frase di passaggio.

Liszt inserisce anche il *Più moderato*, una sezione di carattere poetico, espressivo.

Ma il carattere del pezzo è ben altro; così l'apparente respiro si spezza come un filo sottile sotto i colpi del tema di sei note nel *Presto agitato assai*; dove una ripresa variata della serie iniziale, con caratteristiche d'epilogo, conclude il brano su toni ancor più categorici, tecnici e massivi.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 188 della rivista Amadeus



DUE STUDI DA CONCERTO, S 145

Musica: Franz Liszt

1. Mormorii della foresta - Vivace (la bemolle maggiore)
2. Ridda di gnomi - Presto scherzando (la maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1862

Edizione: Cotta, Stoccarda, 1863

Dedica: Dionys Pruckner

Il primo dei **Due Studi da concerto S. 145, Mormorii della foresta (Vivace)**, è ambientato in un'atmosfera delicata dai colori impressionisti, che prefigura la scrittura pianistica di Ravel e ricorda il suo *Ondine* (da *Gaspard de la nuit*).

Studio ottimo per esercitare un sottile uso del pedale di risonanza, produce immagini sonore fantasiose e naturalistiche.

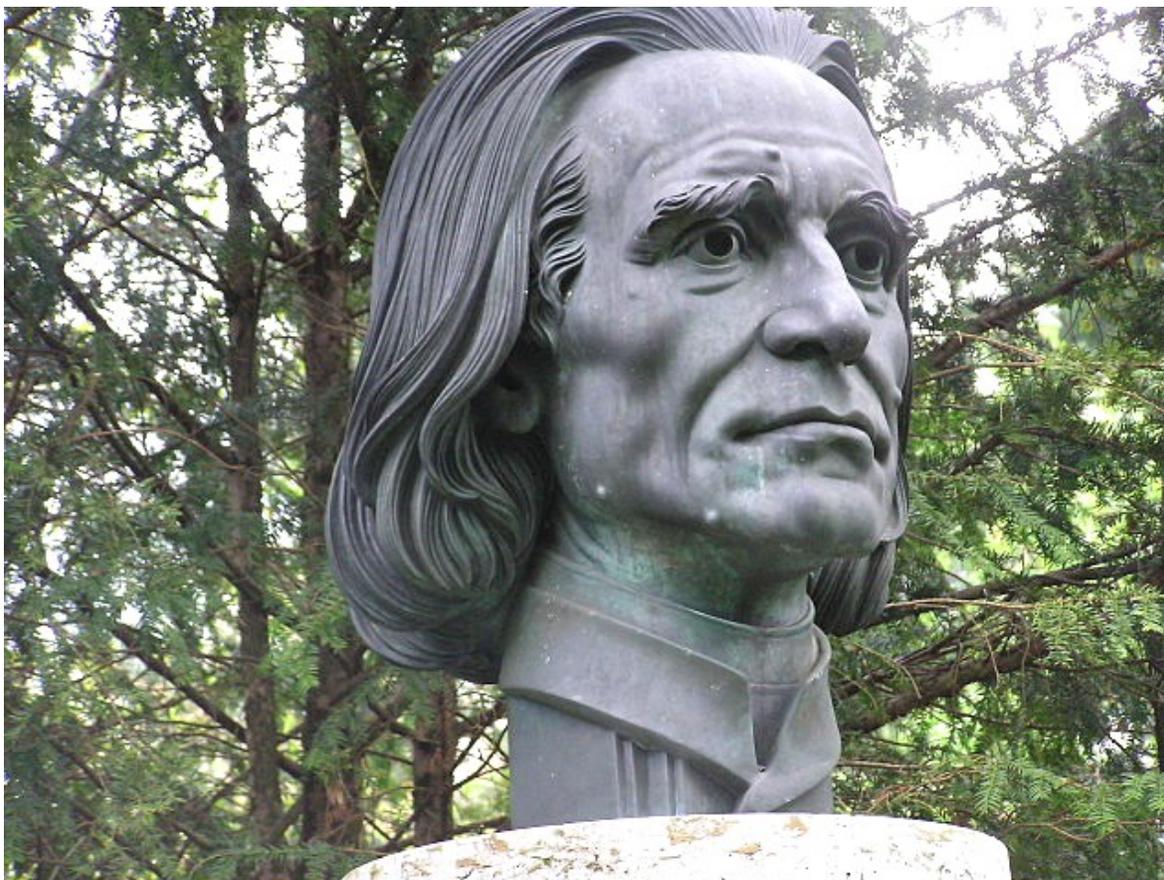
Delizioso l'effetto iniziale, un fruscio in sestine, al modo di stormir di fronde, generato dal moto concentrico di un arpeggio in moto perpetuo, mentre una melodia *dolce con grazia* scorre sottostante imitando suoni cristallini d'acque ruscellanti: un'affascinante rappresentazione paesaggistica del bosco incantato.

Poi ritorna la melodia *dolce* (con qualche variante superficiale di fioritura), proiettata in risalto al canto su bicordi d'ottava e piccola mutazione nel finale, ove è iterato un segmento che dà la stura a un breve passo elaborativo che porta a mutare lo scenario tonale di riferimento.

Ecco allora una ripresa elaborativa in altra tonalità del fruscio iniziale insieme al tema *dolce*, però esposto non in continuità ma a segmenti, anche in imitazione, con il moto di sestine che si inframmezza, anziché solo sovrapporsi al canto; ne scaturisce una sorta di divertimento dai colori delicati, eppure molto cangianti.

Prosegue e diviene trascinate, come un fiume in piena, la descrizione "fantastica", di stampo nettamente più elaborativo e complesso,

indirizzata a ripetute riprese-imitazioni di segmenti del tema e sestine, rafforzati dai toni accesi, da armonie più "cariche", dall'uso di una tecnica di complicazioni effettistiche (martellato, accenti, salti, uso di destrezza e potenza).



Ma Liszt non ha ancora compiuto del tutto la sua palpitante ricognizione nel mondo silvestre: ecco la ripresa del fruscio di sestine e del tema *dolce*, con una nuova permutazione finale in cui cambia la scrittura in un passo in cui il tema corre e si inerpicia in ritmo sincopato al sovracuto, fissandosi poi in una sorta di fedele, garrulo pigolio risolto in tremolo febbrile, quasi l'onomatopea d'un battito d'ali, che coinvolge l'intero campo sonoro e poi si spegne in un largo ritenuto.

Da ultimo, mirabile poesia sonora, nell'indicazione *A tempo* riemerge il ricordo del tema dolce, ornato dal delizioso cesello fruscante della mano destra, fissato in un'ultima immagine fuggitiva.

Ridda di gnomi (Presto scherzando), secondo degli *Studi da concerto*, è uno scherzo amabile che fa pensare a brani della medesima temperie come *Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn. Tema tecnico, fra gli altri: alternanza delle mani. Si sente un impalpabile, puntiforme gioco di lucenti notine saltellanti in *staccato e leggero* con acciacatura; dopo l'introduzione, s'intravede la formazione di una traccia che pare disegnare l'immaginario appropinquarsi di folletti e gnomi.

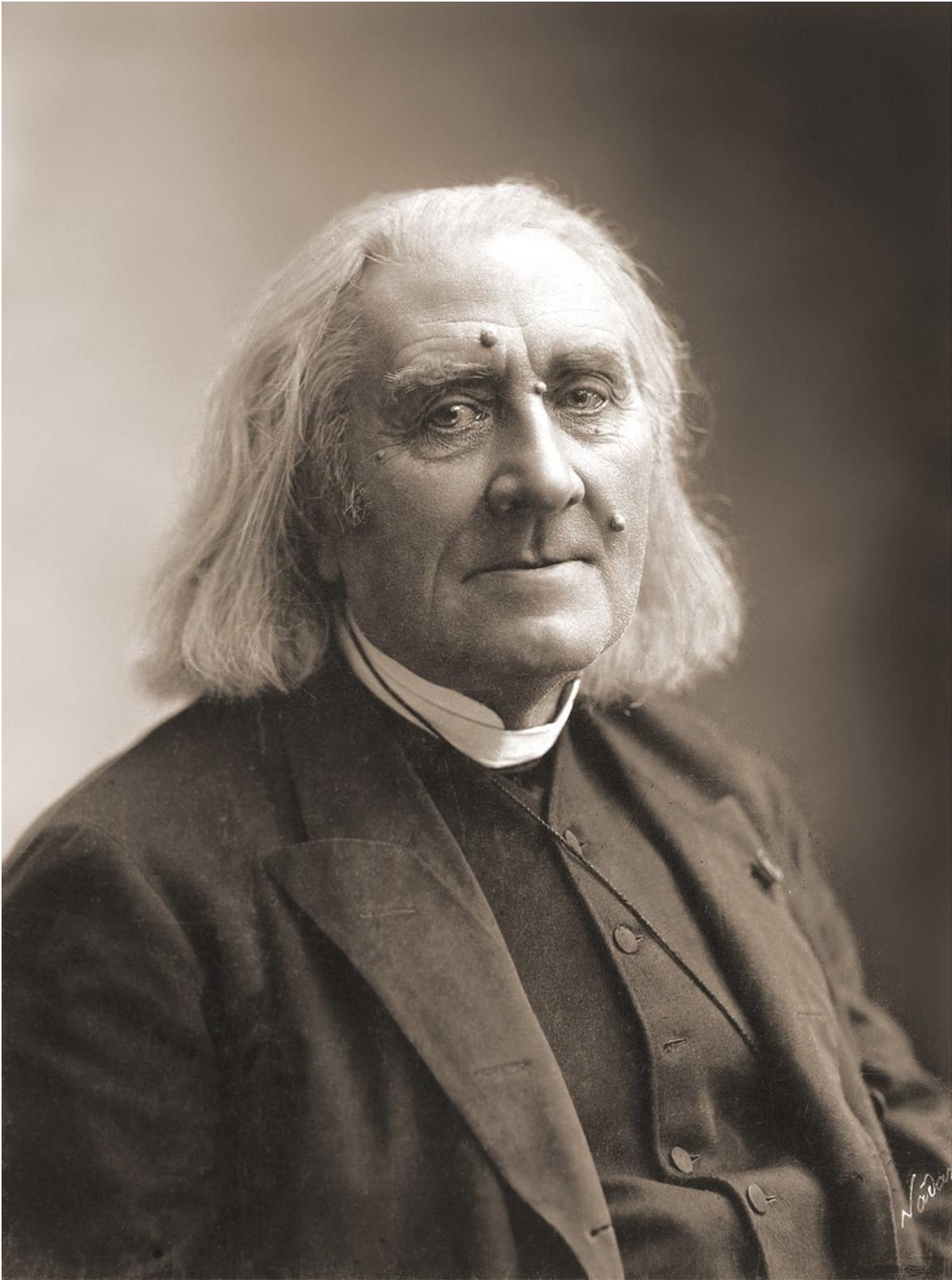
Giunge il tempo *Un poco più animato*: inizia la danza in cerchio della ridda di gnomi, in un moto bruciante dalle ampie volute arpeggiate della destra, sostenute da vellutati ribattuti accordali della sinistra; un sollevamento del piano su calibrata progressione armonica restituisce l'idea di sciame di folletti in febbrile danza.

Dopo la piccola introduzione d'esordio riprende il tema degli gnomi (*a tempo come prima*); il ritorno dell'*Un poco più animato* su tonalità «spostata» di un grado (da la maggiore a si bemolle maggiore) accresce l'agitazione della nuova festosa danza di folletti, che si conclude ancora con le velocissime figure scalari, più un motivetto di collegamento su passo di balzi *leggero*. Inizia un passo elaborativo: una sequenza martellata di crome della sinistra derivata dai ribattuti accordali crea un senso d'attesa prima del ritorno, variato, del tema degli gnomi e della ridda di danza, ma qui ancor più agitati (*molto crescendo e stringendo*, poi *Vivacissimo*); il sollevamento del piano motivico è preso alla lettera e spinto alle conseguenze più eclatanti in una rincorsa sfrenata e prodigiosa (*il più Presto possibile*).

Nello stretto si sente la variante della sequenza martellata, ma *sempre più piano*, con accenno fugace al tema, diradato e confinato ai registri esterni (grave, sovracuto): il progressivo, definitivo dileguarsi delle fantastiche figure.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 188 della rivista Amadeus



COMPOSIZIONI VARIE PER PIANOFORTE

ANNÉES DE PÈLERINAGE. PREMIÈRE ANNÉE, SUISSE, S 160

Musica: Franz Liszt

1. Chapelle de Guillaume Tell
seconda versione del n. 5 dell'Album d'un voyageur, S 156
2. Au lac de Wallenstadt
seconda versione del n. 2a dell'Album d'un voyageur, S 156
3. Pastorale
seconda versione del n. 7c dell'Album d'un voyageur, S 156
4. Au bord d'une source
seconda versione del n. 2b dell'Album d'un voyageur, S 156
5. Orage
6. Vallée d'Obermann
seconda versione del n. 4 dell'Album d'un voyageur, S 156
7. Eglogue
8. Le mal du pays (Heimweh)
9. Les cloches de Genève (Nocturne)
seconda versione del n. 3 dell'Album d'un voyageur, S 156

Organico: pianoforte

Composizione: 1848 - 1855

Edizione: Schott, Magonza, 1855

La prima delle raccolte pianistiche edite da Liszt sotto il nome di *Années de Pèlerinage* venne pubblicata nel 1855; ma per risalire all'origine dei brani di questa raccolta occorre tornare indietro di un ventennio nella tumultuosa biografia del compositore. È nel maggio del 1835 che Liszt, ventiquattrenne e già acclamato come sommo pianista della sua epoca, dopo aver dimorato per dodici anni a Parigi, abbandona la capitale francese alla volta della Svizzera, insieme alla contessa Marie d'Agoult, la donna che, fuggendo dal marito, accettava pubblicamente lo

scandalo della relazione con l'artista; Blandine, la prima dei tre figli della coppia, sarebbe nata sette mesi più tardi, in dicembre. Franz e Marie vissero in quiete idilliaca prevalentemente a Ginevra fino al dicembre 1837, quando fecero ritorno a Parigi per sfidare (e sconfiggere) l'astro nascente di Sigismund Thalberg.

SIGISMUND THALBERG



Nella primavera seguente la coppia decise di trasferirsi in Italia, dove sarebbe rimasta fino al dicembre 1839; vagando da Bellagio a Como (dove nel dicembre 1837 nacque la secondogenita Cosima), a Venezia, Genova, Lugano, Modena, Firenze, Roma (dove nacque invece, nel maggio 1839, il terzogenito Daniel), Lucca, San Rossore, e ancora Firenze. La ripresa, da parte del pianista, di una intensissima vita concertistica attraverso l'Europa avrebbe poi minato le basi della relazione, destinata a sciogliersi nel 1844.

I lunghi soggiorni in Svizzera e in Italia dovevano sollecitare Liszt a tradurre in musica le impressioni di viaggio. Ecco dunque che nel 1842 il compositore diede alle stampe una raccolta intitolata *Album d'un voyageur*, e formata di diciannove pezzi pianistici quasi tutti connessi con il soggiorno svizzero. Il soggiorno italiano, invece, non ebbe come esito, in un primo momento, una raccolta omogenea, ma una pluralità di brani a sé stanti, alcuni dei quali pubblicati negli anni seguenti. Come tutte le principali composizioni pianistiche degli anni giovanili, anche le pagine svizzere e italiane dovevano poi essere sottoposte a una attenta scernita e revisione nel corso degli anni trascorsi da Liszt a Weimar (1848-61) alla guida del locale teatro; è il periodo della piena maturità del compositore, che mette da parte l'impegno di pianista militante e si dedica alla composizione orchestrale (nascono dodici poemi sinfonici e due Sinfonie a programma, dedicate a *Faust* e a *Dante*) e all'incarico, diremmo oggi, di direzione artistica, che viene messo al servizio di tutte le componenti più avanguardistiche della musica europea, Berlioz e Wagner in prima linea.

Nascono così le *Années de Pèlerinage*, ovvero le raccolte che sistematizzano i bozzetti di viaggio degli anni giovanili. Nel 1855 l'editore Schott dà alle stampe la *Première année: Suisse*, che consiste in una raccolta di nove composizioni, sette delle quali provenienti dal vecchio *Album d'un voyageur*. Delle rimanenti due, *Eglogue* risale comunque al 1836, *Orage*, invece, è un pezzo di nuova composizione, del 1854. Sempre Schott pubblica, nel 1858, la *Deuxième année: Italie*, che si compone di sette differenti brani, uno solo dei quali (*Canzonetta del Salvatore Rosa*, del 1849) ha un'origine posteriore al soggiorno italiano. Nel 1861 poi Schott pubblicava una terza raccolta, che rielaborava delle pagine del 1840 sotto il titolo di *Venezia e Napoli*.

Supplément aux Années de Pèlerinage, 2d volume. Non è tutto; perché svariati anni più tardi, nel 1877, Liszt avrebbe pubblicato un quarto volume, una *Troisième année*, composta da sette pagine di recente composizione e varia origine, tre delle quali legate alla permanenza presso la Villa d'Este a Tivoli.

Ce n'è quanto basta per considerare l'idea delle *Années de pèlerinage* come ricorrente e centrale nell'evoluzione pianistica di Liszt. E conviene dunque risalire al significato di questi appunti di viaggio nelle intenzioni dell'autore. Se gli esordi di Liszt come pianista-compositore si erano mossi soprattutto sulla scia del gusto Biedermeier, ovvero con una miriade di brevi pezzi destinati alla esibizione nelle sale da concerto, e volti prevalentemente a stupire e conquistare il pubblico, il soggiorno in Svizzera segna la conquista di un nuovo stadio nel pensiero dell'autore. La prefazione scritta da Liszt per l'*Album d'un voyageur*, ed in seguito espunta, è in effetti una vera professione di intenti per questo nuovo stadio creativo: "Avendo in tempi recenti viaggiato per molti nuovi paesi, attraverso differenti panorami e luoghi consacrati dalla storia e dalla poesia, e avendo sentito che i vari fenomeni della natura, le scene che vi si svolgono, non scorrevano di fronte ai miei occhi come vuote immagini, ma producevano nella mia anima profonde emozioni, e che fra loro e me si stabiliva una vaga ma immediata relazione, un rapporto indefinito ma reale, una comunicazione inesplicabile ma irrefutabile, ho provato a presentare in musica alcune delle mie sensazioni più forti e delle mie impressioni più vive".

Una lettura attenta di queste righe è rivelatrice degli elementi della nuova poetica. In primo luogo alla base dell'ispirazione ci sono tanto i "panorami" quanto i "luoghi consacrati dalla storia e dalla poesia", come dire la natura e la cultura; in secondo luogo Liszt mette in guardia da una interpretazione descrittiva delle pagàie musicali; c'è in esse piuttosto il riflesso delle "sensazioni" ed "impressioni"; in sostanza una rielaborazione emotiva delle esperienze di viaggio. Altrettanto importante un altro passo della prefazione, laddove Liszt chiarisce che nella raccolta il lettore troverà "un seguito di pezzi, che non attenendosi ad alcuna forma convenzionale, non chiudendosi in alcuno speciale schema, prenderanno di volta in volta i ritmi, le movenze, le figure più appropriate a esprimere il sogno, la passione o il pensiero che le avrà ispirate". Ecco dunque la polemica anticlassicistica del giovane

romantico, che volge le spalle alle forme chiuse della tradizione, per determinare da sé i principi ispiratori e organizzativi della propria musica.

MARIE D'AGOULT



La sistematizzazione compiuta negli anni di Weimar dei lavori giovanili non contraddice mai questi assunti di base della prefazione originaria, ma piuttosto tende a metterli a fuoco, a depurare qua e là qualche ripetizione pletorica, a ritoccare la scrittura in una direzione più coloristica e talvolta meno difficile. Se gli anni di Weimar sono quelli dei poemi sinfonici, le due prime raccolte delle *Années* diventano così una sorta di poemi pianistici, altrettanto importanti dei lavori orchestrali nella definizione della nuova poetica dell'autore. L'idea romantica che una composizione musicale non deve essere una pagina di musica "pura", autoreferenziale, ma piuttosto deve essere ispirata da un assunto extramusicale, paesaggistico, narrativo, letterario, filosofico, trova qui dunque una delle sue affermazioni più celebri e meditate.

Ma i piani di lettura delle *Années* sono in realtà più complessi e più intricati. Il titolo dell'intera raccolta ha un chiaro riferimento al *Wilhelm Meister* di Goethe, ai *Wanderjahre*, gli anni di peregrinazione del protagonista del romanzo pedagogico. Se si guardano poi i titoli dei brani della *Première année* (*Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Pastorale*, *Au Bord d'une Source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Le Mal du Pays*, *Les Cloches de Genève*, *Nocturne*) si vede come i riferimenti naturalistici e paesaggistici siano predominanti su quelli storici e letterari. Ma questa impressione è in realtà corretta dal fatto che Liszt premette a ciascuno dei brani della raccolta una epigrafe, una citazione letteraria in qualche caso anche piuttosto lunga; gli autori prescelti sono Byron, Schiller e Sénancour; e se la breve citazione di Schiller premessa a *Au Bord d'une Source* ha un carattere episodico, gli altri autori sono assai più significativi.

Le numerose citazioni di George Gordon Byron (1788-1824) sono tratte tutte dal poema *Childe Harold's Pilgrimage* (*Pellegrinaggio di Aroldo il Cavaliere*), pubblicato fra il 1812 e il 1818, nel quale si descrivono i viaggi e le considerazioni di un pellegrino rappresentato come un tipo di ribelle, spregiatore degli uomini e sazio di piaceri, in cerca di distrazioni in terre straniere. La straordinaria fortuna del personaggio di Harold negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento era legata, più che ai tratti di dandismo e disprezzo verso la società britannica che avevano connotato l'originale, all'immagine di artista ribelle e misantropo, amante della solitudine e afflitto da una "ennui" che segretamente gli rode il cuore. Non è certo un caso che proprio al poema di Byron avesse guardato Berlioz nello

scrivere *Harold en Italie*, nel 1834, un anno prima della partenza di Liszt e della d'Agoult per la Svizzera. Quanto al meno celebre Etienne Pivert de Sénancour (1770-1840), il suo romanzo *Obermann*, edito nel 1804 e compreso solo dopo una generazione,   una sorta di diario intimo, fatto di descrizioni di natura e vagheggiamenti nostalgici, di un giovane che "non sa che cosa  , n  che cosa ama, o ci  che vuole, che vede nulla, solo sa di non essere al suo posto, e di trascinarsi, insomma, nel vuoto e in un infinito disordine di noia". Harold e Obermann, insomma, sono due personaggi affini, nei quali un musicista della giovane generazione romantica poteva ben rispecchiarsi. Nel volume intitolato alla *Suisse*, dunque, Liszt propone sotterranei richiami letterari che definiscono un viaggiatore romantico in cui lo stesso musicista si immedesima; le pagine musicali della raccolta sono i riflessi emozionali delle esperienze di questo viaggiatore, in bilico fra Goethe, Byron, Schiller e Sénancour.

Tutto ci , beninteso, rimarrebbe lettera morta se non si inverasse nel pianoforte di Liszt, vero interprete del sentimento del viaggiatore. E gli elementi su cui Liszt fonda la sua evocazione sono essenzialmente due; da una parte una organizzazione formale della singola pagina che non segue un principio di elaborazione tematica, ma piuttosto quello della variazione coloristica di un materiale di base piuttosto sobrio, e dell'avvicendamento di sezioni contrastanti; dall'altra parte, e di conseguenza, una scrittura pianistica che fa sfoggio di tutte le risorse di spazializzazione del suono, di variet  di tinte e di effetti. Basterebbe ascoltare, a questo proposito, il primo brano della *Première année: Suisse*, che ha per titolo *Chapelle de Guillaume Tell*. Abbiamo qui in primo piano l'eroe nazionale svizzero, dunque la storia, ma anche l'irredentismo. I temi musicali di base della pagina sono due, un inno religioso e un richiamo come di corni, ritmicamente connotato; questo materiale subisce una progressiva dilatazione spaziale, attraverso una intensificazione della scrittura ed effetti d'eco che assumono di volta in volta una valenza eroica o intimistica.

Segue una breve pagina di giochi d'acqua, *Au lac de Wallenstadt* dove l'accompagnamento insistito si riferisce al moto delle onde, sul quale si dipana una melodia pastorale. In realt    difficile non vedere negli stilemi proposti da questo bozzetto una influenza delle tante pagine naturalistiche del *Guillaume Tell* di Rossini (1829), opera il cui materiale tematico   innervato dai *ranz des vaches* di una raccolta popolare. La

terza pagina, *Pastorale*, sembra partire dalla omonima Sonata in Re maggiore op.28 di Beethoven, e precisamente dal finale, che presenta le medesime figurazioni di accompagnamento insistito in 12/8 e di tema discendente a due voci.

LO STUDIO DEL COMPOSITORE



Nuova pagina acquatica è *Au bord d'une source*, che si basa su meravigliosi effetti illusionistici, con la mano destra che propone scorrevoli arpeggi sporcati da urti armonici (urti di seconda) e la sinistra che salta sopra e sotto la destra, per poi evolversi verso soluzioni iridescenti; ci sono già i presupposti che faranno nascere, molti anni più tardi, i meravigliosi *Les jeux d'eaux a la Villa d'Este* della *Troisième Année*.

Anche *Orage* - unico brano più tardo rispetto agli anni svizzeri, come si è detto - sembra prendere spunto dalla tempesta della ouverture del *Guillaume Tell*; la scrittura della pagina contrappone un tema in accordi

alle furibonde ottave, in una regione sonora fortemente cromatica; si staglia in centro una *Cadenza* di arpeggi ad *libitum*.

È ovvio, per *Vallée d'Obermann*, il richiamo del titolo al personaggio di Sénancour, protagonista di una propria interpretazione malinconica e solitaria della natura; è il pezzo più lungo della raccolta, e anche quello che è forse stato più profondamente rielaborato negli anni di Weimar; il semplicissimo tema discendente esposto all'inizio dalla mano sinistra diviene protagonista di grandi peregrinazioni e di trasformazioni sonore, tonali e armoniche, quasi parossistiche nella coda, che lasciano però spazio anche a situazioni contrastanti.

Eglogue stempera la tensione di Obermann con un intermezzo idilliaco e leggero, tutto mantenuto nella medesima ambientazione espressiva. *Le mal du pays* è preceduto da una lunghissima citazione di Sénancour, sulla "espressione romantica e i *ranz des vachez*"; la notturna "tristezza sublime" evocata dallo scrittore parte proprio dai richiami dei pastori svizzeri (anche qui è evidente l'eco rossiniana) per muovere verso un soliloquio ripetuto poi testualmente in una tonalità più alta (una terza sopra).

Ultimo pezzo della raccolta, fortemente rielaborato a Weimar, è *Les cloches de Genève* (dedicato alla primogenita Blandine), un notturno non esente dall'influenza di Chopin, costruito su una timbrica controllatissima e sul ruolo alternativamente tematico e di accompagnamento dell'arpeggio discendente che allude al suono delle campane.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 ottobre 2002

ANNÉES DE PÈLÉRINAGE.
DEUXIÈME ANNÉE. ITALIE, S 161

Musica: Franz Liszt

1. Sposalizio - Andante (Do diesis minore) - Andante quieto - Più lento. Quasi allegretto mosso - Adagio
2. Il penseroso - Lento (Do diesis minore)
3. Canzonetta di Salvator Rosa - Andante marziale (La maggiore)
4. Sonetto 47 del Petrarca - Preludio con moto - Ritenuto. Sempre mosso con intimo sentimento (Re bemolle maggiore)
5. Sonetto 104 del Petrarca - Agitato assai - Adagio (Mi maggiore)
6. Sonetto 123 del Petrarca - Lento placido (La bemolle maggiore) - Sempre lento - Più lento
7. Après une lecture de Dante, «fantasia quasi Sonata» -Andante maestoso - Presto agitato assai - Tempo I (Andante) - Andante (quasi improvvisato) - Andante - Recitativo - Adagio - Più mosso - Tempo rubato e molto ritenuto - Andante. Più mosso - Allegro - Allegro vivace - Presto. Andante (Tempo I)

Organico: pianoforte

Composizione: 1846 - 1849

Edizione: Schott, Magonza, 1858

Liszt è stato ritenuto, a giusta ragione, il pianista per eccellenza, colui che continuò e sviluppò la via già indicata da Clementi, Beethoven e Weber e nello stesso tempo gettò le fondamenta del pianismo moderno, come riconobbe Ferruccio Busoni. Mentre Paganini, che fu quello strabiliante virtuoso dell'archetto che tutti conosciamo, ebbe seguaci, ma non successori e si può dire che rimase un fenomeno a sé, Liszt con il suo tecnicismo ferratissimo e il suo titanismo scalpitante e focoso fece scuola e la sua lezione si estese e si protrasse oltre la sua epoca, tanto è vero che ancora oggi si può parlare di stile lisztiano, se si rispettano certe caratteristiche di impostazione e di sviluppo del gioco pianistico che furono proprie del musicista ungherese.

Certo, il pianismo di Liszt fu unico nel suo genere e riempì di sé tutto il periodo romantico, distinguendosi nettamente dal pianismo di Chopin, che pure ebbe una importanza fondamentale nell'ambito dell'arte romantica.



Chopin usò il pianoforte in funzione di un intimismo espressivo che rifuggiva da qualsiasi perorazione oratoriale e retorica; il pianoforte venne inteso da lui come strumento delle confessioni dell'animo e non come mezzo di esibizionismo e di autoesaltazione dell'Io, categoria creatrice e dominatrice del pensiero romantico. Per Liszt il pianoforte fu, sì, la tastiera dei sogni, delle contemplazioni e delle evasioni dalla realtà, ma anche lo strumento in cui egli seppe riversare tutta la piena dei sentimenti, con una ricerca di effetti timbrici e coloristici senza precedenti e con una invenzione di trovate, come ad esempio i passi di estrema agilità nella zona acuta dei tasti, che non sempre erano sfoghi esteriori di un temperamento scapigliato ed esuberante.

Naturalmente il virtuosismo trascendentale del pianismo lisztiano non poteva non suscitare, con il mutare dei gusti e delle mode, un sentimento di freddezza e di più distaccata adesione presso l'enorme schiera degli ascoltatori; ma non si possono ignorare i vantaggi che a suo tempo quella tendenza provocò nella musica strumentale moderna, come la maestria tecnica ingigantita attraverso l'assoluto dominio di tutte le possibilità meccaniche, dinamiche ed espressive dello strumento.

Del resto le tre raccolte delle *Années de pèlerinage, première année (Suisse), deuxième année (Italie) e troisième année* (in quest'ultima sono incluse le fosforescenti e liquescenti sonorità de *Les jeux d'eau a la Ville d'Este*), le *Vingtquatre Grandes Études*, le *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* (il terzo dei sei pezzi è l'arcinota trascrizione de *La campanella* dal rondò finale del *Secondo Concerto in si minore* per violino e orchestra di Paganini: una melodia fresca e zampillante, immersa in un vorticoso turbinio di trilli, di scale, di tremoli e di arpeggi che evocano una atmosfera di seducente felicità sonora) e le diciannove *Hungarian Rhapsodies* costituiscono dei punti fermi nella storia pianistica e nessuno può negare i valori musicali sparsi a piene mani in queste pagine, pur tra alcune uscite tecnicistiche di un funambolismo circense.

Non per nulla è stato affermato da Busoni che, se Bach è l'alfa della composizione pianistica, Liszt ne è l'omega, in quanto riassume dal punto di vista della struttura tutte le esperienze precedenti maturate sotto la sigla del classicismo e preannuncia quelle libertà formali che troveranno ampio sfogo e attuazione nella musica sul finire dell'Ottocento e nel

secolo Ventesimo. Lo stile pianistico lisztiano è presente nella sua ampiezza e ricchezza timbrica e ritmica nella poderosa (più di 50 minuti di musica) raccolta delle *Années de pèlerinage* dedicata all'Italia e composta durante i viaggi compiuti nel nostro paese dall'autore tra il 1838 e il 1839. Il primo brano "Sposalizio" vuole essere una libera rievocazione delle impressioni provate alla vista della celebre tela di Raffaello sulle nozze tra Maria e Giuseppe che si trova nel museo di Brera a Milano.

Liszt costruisce una tessitura sonora quanto mai dolce e di intonazione religiosa, nel solenne cadenzare degli accordi tesi verso una trasfigurazione quasi mistica, come un antico canto chiesastico. Il pezzo successivo "Il Pensieroso" è ispirato alla statua scolpita da Michelangelo per la tomba di Lorenzo e Giuliano dei Medici a Firenze, nella chiesa di San Lorenzo. È un tema di marcia funebre che si ripete in forma ossessiva, tenendo presente la quartina scritta dallo stesso Michelangelo, che dice: "Caro m'è il sonno, e più l'essere di sasso / Mentre che'l danno e la vergogna dura. / Non veder, non sentir m'è gran ventura; / Però non mi destar, deh! parla basso!". La "Canzonetta del Salvator Rosa" è una marcia scherzosa, su una trascrizione pianistica di una melodia attribuita al pittore barocco Salvator Rosa, ma probabilmente di Giovanni Battista Bononcini (1670-1747).

I versi della canzoncina dicono: "Vado ben spesso cangiando loco / Ma non si mai cangiar desio / Sempre l'istesso sarà il mio foco / E sarò sempre l'istesso anch'io". Seguono tre Lieder o romanze senza parole, che si richiamano a tre sonetti di Francesco Petrarca, scritti "In vita di madonna Laura". In origine queste pagine erano state composte per la voce di tenore, ma poi Liszt le trascrisse per solo pianoforte. Molto delicata è la linea espressiva del "Sonetto 47" in Re bemolle maggiore, con l'utilizzazione di quinte diminuite di penetrante effetto emotivo, tale da ricordare la musica del Venusberg del *Tannhäuser*, composto qualche anno più tardi da Wagner.

Per comprendere meglio il sentimento intimo dell'invenzione lisztiana vale la pena di rileggere il sonetto di Petrarca: "Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno / E la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto / E 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto / Da duo begli occhi, che legato m'hanno: / E benedetto il primo dolce affanno / Ch'i ebbi ad essere con Amor

congiunto, / E l'arco e le saette ond'io fui punto / E le piaghe ch'infin al
cor mi vanno. / Benedette le voci tante ch'io, / Chiamando il nome di mia
Donna, ho sparte, / E i sospiri e le lagrime e 'l desio; / E benedette sien
tutte le carte / Ov'io fama le acquisto, e 'l pensier mio, / Ch'è sol di lei, sì
ch'altra non v'ha parte".



Il "Sonetto 104" in Mi maggiore si apre con un recitativo patetico, ma poi acquista una intensità e uno slancio cantabile, fra tonalità diverse e con precise indicazioni di esecuzione (*Vibrato-Con esaltazione-Languido-Dolce dolente*) in cui c'è tutta l'anima pianistica lisztiana. Ecco i versi del sonetto: "Pace non trovo, e non ho da far guerra; / E temo e spero, ed ardo, e son un ghiaccio; / E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra; / E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio. / Tal m'ha in prigion che non m'apre né serra, / Né per suo mi ritien né scioglie il laccio; / E non m'ancide Amor e non mi sferra, / Né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio. / Veggo senz'occhi; e non ho lingua, e grido: / E bramo di perir, e cheggio aita; / Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui: / Pascomi di dolor; piangendo rido; / Eguualmente mi spiace morte e vita. / In questo stato son, Donna, per vui".

Il "Sonetto 123" in Do maggiore è un poema d'amore realizzato con straordinaria finezza nelle varie combinazioni sonore del pianoforte; è un Lied in forma tripartita, in cui i diversi episodi sono collegati fra di loro dalla stessa melodia di canto. La poesia petrarchesca dice: "I' vidi in terra angelici costumi / E celesti bellezze al mondo sole; / Tal che di rimembrar mi giova e dole; / Che quant'io miro par sogni, ombre e fumi. / E vidi lagrimar que'duo bei lumi, / C'han fatto mille volte invidia al Sole; / Ed udii sospirando dir parole / Che farian gir i monti e stare i fiumi. / Amor, senno, valor, pietate e doglia / Facean piangendo un più dolce concento / D'ogni altro che nel mondo udir si soglia; / Ed era 'l cielo all'armonia si 'intento, / Che non si vedea'n ramo mover foglia; / Tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento".

L'ultimo brano della raccolta, "Après une lecture du Dante", prende il motivo ispiratore dalla Divina Commedia, un testo molto amato da Liszt, per una raffigurazione sonora di tre momenti tipici del poema: l'inferno, l'angosciosa supplica dei dannati e l'episodio di Paolo e Francesca.

L'intero movimento, che si articola in più tempi, ha l'ampiezza e il respiro di una vera e propria Sonata e sul piano formale ha molti punti di contatto con la ben più celebre *Sonata in Si minore* del 1852-'53.

Il tritono, un tempo definito dagli articoli teorici del contrappunto, il "diabolus in musica", caratterizza il tema principale su ottave discendenti, quasi ad indicare il significato dei versi danteschi dell'inizio del terzo canto dell'*Inferno* ("Per me si va nella città dolente, / Per me si

va nell'eterno dolore, / Per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse il mio alto fattore: Fecemi la divina potestate, / La somma sapienza e 'l primo amore. / Dinanzi a me non fuor cose create / Se non etterne, e io eterna duro. / Lasciate ogni speranza voi ch'entrate".

Una frase cromaticamente vivace e dai colori accesi evoca la supplica dei dannati e la terribile pena che ognuno di essi reca nel corpo e nella mente.

L'atmosfera si schiarisce e diventa liricamente appassionata nella scena d'amore tra Paolo e Francesca, concepita come una variazione dei temi già ascoltati.

Ritornano i temi dell'inferno e dell'amore di Francesca, quest'ultimo in forma sincopata, e alla fine, dopo un'esplosione sonora in cui sono ricapitolati i vari motivi, tutto s'acqueta su accordi gravi e solenni: la porta dell'inferno si chiude definitivamente alle spalle delle "genti dolorose c'hanno perduto il ben dell'intelletto", come recita Dante, mentre sta per entrare nel girone degli ignavi e dei vigliacchi.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 febbraio 1985

ANNÉES DE PÈLÉRINAGE. TROISIÈME ANNÉE, S 163

Musica: Franz Liszt

1. Angelus! Prière aux anges gardiens - Andante pietoso (Mi maggiore)
Dedica: Daniela von Bülow
2. Aux cyprès de la Villa d'Este, «thrénodie I» - Andante
3. Aux cyprès de la Villa d'Este, «thrénodie II» - Andante ma non troppo (Mi minore)
4. Les jeux d'eau a la Villa d'Este - Allegretto (Fa diesis maggiore)
5. Sunt lacrymae rerum, «en mode hongrois» - Lento assai
Dedica: Hans von Bülow
6. Marche funebre (per Massimiliano imperatore del Messico) - Andante, maestoso, funebre
7. Sursum corda - Andante maestoso, non troppo lento

Organico: pianoforte

Composizione: 1877 - 1882

Edizione: Schott, Magonza, 1883

I tre volumi delle *Années de pèlerinage* (Anni di pellegrinaggio) sono una testimonianza tra le più complete della ricchezza e della varietà della tavolozza musicale di Franz Liszt ma proprio per questo motivo non costituiscono un ciclo omogeneo, almeno sotto l'aspetto musicale. La loro unitarietà discende - come si vedrà - da altri motivi.

Le origini del primo libro (*Suisse*) e del secondo (*Italie*) risalgono rispettivamente al 1835 e al 1837, il periodo dei viaggi giovanili con Marie d'Agoult, sebbene la loro pubblicazione sia avvenuta molto più tardi, nel 1855 e 1858, dopo varie rielaborazioni prolungatesi per un ventennio. Ogni pezzo ha un preciso riferimento al paese indicato nel titolo, si tratti di impressioni della natura e del paesaggio svizzeri o di suggestioni dell'arte italiana. Queste due prime *Années* sono chiaramente l'opera di un giovane artista traboccante di sentimento e fervore romantico.

Il terzo volume fu composto decenni dopo, per la maggior parte nell'arco di un breve periodo, il 1877, con l'aggiunta di due brani (il n. 5 e il n. 6) risalenti a pochi anni prima.

MARIE D'AGOULT



Ormai Marie d'Agoult era un ricordo lontano, anche la tormentata vicenda con la principessa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein era chiusa da tempo, Liszt nel 1865 aveva preso gli ordini minori ed era un uomo vecchio e solitario. Il brillante musicista conteso dai salotti e dalle sale da concerto dell'intera Europa aveva lasciato il posto all'abate che vestiva la tonaca e conduceva una vita ritirata, dando rari concerti e dedicandosi soprattutto all'insegnamento, lontano dalla mondanità di Parigi, che per anni era stata il centro da cui si diramava la sua frenetica attività. Anche la sua musica aveva subito una trasformazione, era diventata visionaria, immateriale, ascetica: la voce di un uomo in preda al pessimismo, quasi disperato, ma che nonostante tutto continua a sperare nella luce. Però il passare degli anni non aveva spento il suo desiderio di percorrere nuove vie con la sua musica, ma, invece di rivolgersi come nella giovinezza a una tecnica esecutiva trascendentale per spalancare al pianoforte inimmaginabili panorami sonori, nell'ultimo periodo della sua vita esplorava nuovi mondi musicali attraverso alchemiche ricerche nel campo dell'armonia, in anticipo di anni sulla sua epoca.

Un'altra differenza con le due precedenti *Années* è che la terza non è dedicata specificamente ad una nazione (così almeno nella prima edizione, mentre molte edizioni successive le hanno attribuito il titolo Italia, come alla seconda). Fanno esplicito riferimento all'Italia soltanto i tre pezzi dedicati alla Villa d'Este, che però vanno anch'essi oltre le finalità puramente descrittive. Liszt continuava i suoi pellegrinaggi, ma in una dimensione diversa, totalmente spirituale, senza muoversi da Roma o più esattamente dal suo eremo vicino Roma, l'appartamento che il Cardinale Hohenlohe gli aveva messo a disposizione nella Villa d'Este a Tivoli, dove gran parte di questa raccolta fu scritta.

La terza *Année de pèlerinage* è una meditazione sul senso più interiore e profondo della vita e una testimonianza della costante ricerca della spiritualità e dei significati ultimi da parte di Liszt. Di ciò è indicativa anche la disposizione dei sette pezzi, che non rispecchia l'ordine cronologico di composizione e fu scelta da Liszt per dare alla raccolta il significato di un percorso spirituale, che si apre e si chiude rivolgendo il pensiero alla divinità con la semplice preghiera dell'*Angelus* e con *Sursum corda*, il breve dialogo tra celebrante e fedeli che introduce la celebrazione eucaristica con l'invito ad elevare il cuore a Dio, staccandosi dalle cose terrene, uno dei momenti di maggiore misticismo

della liturgia cattolica. Al centro stanno quattro meditazioni sulla morte - tre trenodie e una marcia funebre - e un pezzo che apparentemente è una virtuosistica resa sonora dei giochi d'acqua di Villa d'Este ma che in realtà contiene una simbologia religiosa, l'acqua come sorgente di vita eterna.

Considerata in quest'ottica, la terza *Année* non è in contrasto con le prime due, bensì ne è il coronamento: Liszt infatti considerava i tre volumi come le tappe di un unico percorso spirituale, che rispecchia la lotta dello spirito per sfuggire alle limitazioni della materia e del tempo, nel primo volume attraverso la natura, nel secondo attraverso l'arte e nel terzo attraverso il misticismo e la fede. Vengono così "fuse progressivamente in un insieme unitario le diverse fasi della vita di un uomo, iniziate con le specifiche circostanze di una turbolenta storia d'amore e con il passaggio attraverso le bellezze della natura, proseguite con la contemplazione della grandezza delle creazioni umane, giunte infine ad una profonda esperienza religiosa, in cui il compositore scopre la propria appartenenza ad un mondo più grande di lui, non più legato alle bellezze del paesaggio terreno e alle costruzioni dello spirito umano, ma trascendente i limiti della sua propria esistenza" (Jan Visser).

Il "pellegrino" di Liszt è dunque - secondo l'etimologia dal latino *peregrinus* - l'eterno straniero, il *Wanderer* romantico sempre in cammino, ma trova alla fine un punto di arrivo e una patria eterna al di fuori del mondo delle cose materiali. Le differenze esteriori tra le diverse *Années* rimangono, ma non generano contraddizioni, perché sono riassorbite in un unico progetto ideale di ampia portata.

Il primo pezzo della terza serie delle *Années de pèlerinage* è *Angelus! Prière aux anges gardiens* (Angelus! Preghiera agli angeli custodi), la preghiera serale che chiude la giornata nel ricordo dell'annunciazione dell'angelo a Maria e dell'incarnazione. Liszt ne fece anche delle versioni per harmonium e per quartetto d'archi, come a dimostrare che qui il pianoforte e la tecnica pianistica sono marginali: siamo infatti agli antipodi dell'esaltazione delle possibilità dello strumento e del virtuosismo dell'esecutore che caratterizzavano gli anni ruggenti di Liszt. Anche l'orditura musicale è semplicissima; delicati accordi ondeggianti, che evocano il suono della campana che accompagna la recita

dell'Angelus, si intrecciano a una melodia austera ma dolce, creando un senso di raccoglimento interiore ma anche spazi infiniti.

CAROLYNE ZU SAYN-WITTGENSTEIN



I due pezzi intitolati *Aux cyprès de la Villa d'Este* sono entrambi sottotitolati *Thrénodie*, senza che sia specificato a quale evento questa lamentazione funebre si riferisca. Il primo è nominalmente in Sol maggiore ma oscilla in continuazione tra modo maggiore e minore, con un effetto di sospensione armonica. Il lento e ripetitivo incedere del basso nelle ventiquattro battute iniziali sembra raffigurare un lungo filare di cipressi, mentre più avanti viene suggerita l'immagine dei cipressi scossi dal vento. Ma l'aspetto pittorico è secondario e a prevalere è il tono grave e meditativo della trenodia. Carattere simile ha il secondo di questi pezzi, il cui inizio, con le sue armonie sospese, è uno dei momenti magici di questa raccolta. Va ricordato che originariamente questo pezzo non era riferito ai cipressi di Villa d'Este ma a quelli, oggi non più esistenti, davanti alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, che si credevano piantati da Michelangelo; ma quando questa supposizione fu dimostrata falsa, Liszt cambiò il titolo.

È netto lo stacco tra i toni cupi usati finora da Liszt e la luminosità di *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* (I giochi d'acqua a Villa d'Este), il più celebre dei sette pezzi di questa raccolta e anche l'unico a richiedere un notevole impegno virtuosistico, indispensabile per rendere la continua e inafferrabile mobilità dei getti d'acqua. Nessuno mai aveva scritto una musica dai colori così cangianti ed iridescenti, che a distanza di decenni ancora esercitava una potente influenza sui compositori delle nuove generazioni, quali Debussy, Respighi e soprattutto Ravel, il cui *Jeux d'eau* è fin dal titolo un esplicito omaggio a Liszt. Ma l'intento di Ravel è una raffigurazione impressionistica dell'acqua, mentre Liszt vede nell'acqua che scorre un simbolismo religioso, come rivela esplicitamente la citazione del Vangelo secondo Giovanni apposta sotto la battuta 144, quando la continua mobilità di questa musica si placa ed emerge una dolce, intensa e lirica melodia: "... sed aqua, quam ego dabo eì, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam" ("ma l'acqua, che io gli darò, diventerà in lui una sorgente d'acqua che scaturisce in vita eterna").

Il quinto pezzo della raccolta fu composto nel 1872 in memoria dei caduti della rivoluzione per l'indipendenza ungherese del 1849 ed era inizialmente intitolato *Thrénodie hongroise* (Trenodia ungherese). Nel 1877 Liszt lo inserì in *Années de pèlerinage*, cambiando il titolo in *Sunt lacrymae rerum* (una citazione dell'*Eneide* di Virgilio) e dedicandolo a

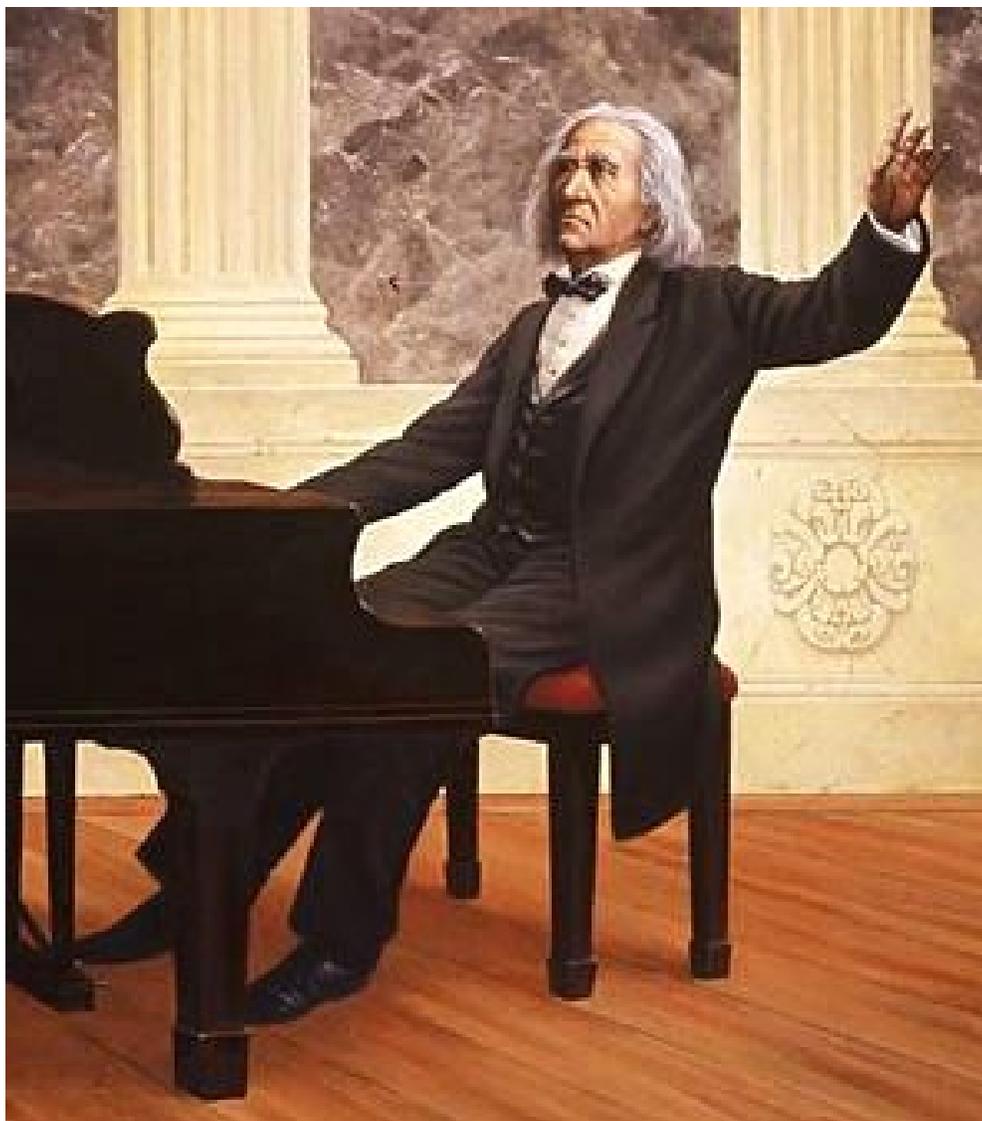
Hans von Bülow, il compositore, pianista e direttore d'orchestra che aveva sposato sua figlia e che dopo il divorzio da lei ottenuto nel 1870 era caduto in uno stato di depressione che si rifletteva nel suo aspetto e in ogni sua azione. La destinazione originaria del pezzo traspare nell'indicazione "en mode hongrois" (in modo ungherese) che si può leggere sotto il nuovo titolo: nelle sezioni iniziali e finali Liszt usa infatti una scala tipica della musica tradizionale ungherese, e un'altra scala derivata dalla musica gitana nel corso del pezzo. L'eco della musica ungherese è riconoscibile anche nei passaggi in ritmo di marcia in stile di *verbunkos*, simile a quello delle celeberrime *Rapsodie ungheresi*. Andamenti melodici insoliti e quasi bizzarri e armonie audaci completano il quadro di questo originale pezzo. La *Marche funébre* reca come epigrafe una citazione di Properzio, "in magnis et voluisse sat est" ("aver aspirato a grandi cose è sufficiente").

È dedicata alla memoria di Massimiliano d'Asburgo, imperatore del Messico, e fu scritta subito dopo la sua fucilazione, avvenuta il 19 giugno 1867. Nove battute d'introduzione - un potente gesto teatrale e uno degli inizi più neri di tutta la musica di Liszt - precedono l'inizio della marcia funebre vera e propria, il cui ritmo marcato si scioglie prima in una unica linea melodica semplice ed espressiva, poi in una sezione declamata simile a un recitativo, infine in un grande tremolo e in una perorazione finale nella luminosa tonalità di Fa diesis maggiore.

Pochissimo noto ma molto amato da un altro grande musicista ungherese, Bela Bartók, *Sursum corda* è caratterizzato dal contrasto tra un tema sereno e fiducioso e gli aspri scontri armonici causati dalla presenza di un pedale di Mi tenuto al basso quasi ininterrottamente durante l'intero pezzo, ad eccezione delle battute iniziali e finali. La *terza Année* si chiude nella stessa tonalità in cui era iniziata, Mi maggiore: la forza della fede porta il ciclo a una sicura e positiva affermazione finale.

Nella prefazione all'*Album d'un voyageur* (Album d'un viaggiatore), prima versione delle *Années*, Liszt aveva scritto: "[la musica strumentale] cesserà di essere una mera combinazione di suoni e diventerà un linguaggio poetico forse più adatto della poesia stessa ad esprimere ciò che dentro le nostre anime trascende l'orizzonte comune, tutto ciò che elude l'analisi, tutto ciò che si muove nelle profondità nascoste del desiderio imperituro e dell'infinita intuizione... [Il lavoro qui pubblicato]

è scritto per i pochi piuttosto che per i molti, non ambisce al successo ma all'approvazione della minoranza che concepisce l'arte come qualcosa che ha un fine diverso dell'ingannare il tempo nelle ore vuote".



Liszt era ancora il giovane virtuoso che scopriva nel pianoforte sonorità fino allora inimmaginabili e strabiliava il pubblico con la sua tecnica prodigiosa, ma già aveva ben chiare in mente le strade che avrebbe percorso nei decenni a venire come compositore.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 21 ottobre 2011

VENEZIA E NAPOLI. SUPPLÉMENT AUX ANNÉES DE PÈLÉRINAGE, VOL. II, S 162

Musica: Franz Liszt

1. Gondoliera - Quasi allegretto (fa diesis minore)
basato sulla canzone popolare "La Biondina in Gondoletta" di
Giovanni Battista Perucchini
2. Canzone - Lento doloroso (mi bemolle minore)
basato sulla canzone del Gondoliere nell'opera "Otello" di
Gioacchino Rossini
3. Tarantella - Presto (sol minore)
basato su una tarantella di Guillaume Louis Cottrau

Organico: pianoforte

Composizione: 1859

Edizione: Schott, Magonza, 1860

I numeri 1 e 3 sono tratti da Venezia e Napoli R 10d

Bartók ha scritto nella sua autobiografia questo giudizio su Liszt: «Lo Studio rinnovato di Liszt, soprattutto delle sue opere meno popolari, come le *Années de pèlerinage*, le *Harmonies poétiques et religieuses*, la *Faust-Symphonie*, la *Danse macabre* e altre ancora mi condussero, a dispetto di certe apparenze esteriori che non amavo, in fondo alle cose e compresi infine l'autentico messaggio di questo artista. Per l'evoluzione futura della musica il peso delle sue opere mi parve molto più considerevole di quello, per esempio, delle composizioni di Wagner e di Richard Strauss».

A parte il tono sottilmente polemico nei confronti di questi due ultimi musicisti (ma in precedenza il compositore ungherese non aveva nascosto la sua ammirazione per il sinfonismo straussiano), è evidente che anche un artista di tormentata e moderna sensibilità come Bartók ha riconosciuto l'importanza e il valore dell'insegnamento lisztiano, che il più delle volte restano circoscritti agli aspetti tecnici e virtuosistici, specie nel campo pianistico.

BÉLA BARTÓK



Certamente, nessuno prima di Liszt ha potenziato, esaltato e dilatato in un verticalismo di titanica difficoltà l'esecuzione pianistica, riuscendo ad arricchire la gamma espressiva di questo strumento delle più spericolate e sorprendenti trovate: basti pensare alle poderose scale cromatiche di ottave, ai pirotecnici glissandi, ai salti a grandi intervalli, alle sovrapposizioni e agli incroci di mano, agli agili e slanciati arpeggi e agli inesauribili trilli, senza contare tutti gli effetti strumentali che ha saputo realizzare sulla tastiera.

Questa è soltanto una faccia del nostro musicista romantico e scapigliato, tutto proteso verso un sogno di grandezza e di glorificazione dell'Io, sospinto da un'ansia creativa e interpretativa senza confini; c'è anche l'altro Liszt che aprì la musica a nuovi e più larghi orizzonti e la svincolò dalla soggezione all'ordinamento classico, gettò le basi con il suo pianismo liquido e dai contorni sfumati per l'esperienza debussyana e in parte favorì con il discorso programmatico dei Poemi Sinfonici la forma ciclica franckiana, senza considerare naturalmente il suo rilevante contributo, ormai da tutti accettato, alla tecnica compositiva di Wagner centrata sulla concettualità del leitmotiv e sulla forza espressiva della «melodia infinita».

Un esempio del pianismo sottilmente raffinato di Liszt si trova nel brano intitolato *Venezia e Napoli*, che, in quanto supplemento delle *Années de pèlerinage* (Secondo anno), può essere considerato un omaggio all'Italia.

Il pezzo porta la data del 1859 (una prima versione del 1840 non è stata mai pubblicata) e si articola in tre movimenti: *Gondoliera* in fa diesis minore, che è una elegante variazione di un tema popolare veneziano; *Canzone* in mi bemolle minore, intrisa di un nostalgico canto; *Tarantella* in sol minore, dispiegantesi come un Allegretto costruito su una vivace e brillante tessitura ritmica.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 25 marzo 1973**

BALLATA N. 2 IN SI MINORE PER PIANOFORTE, S 171

Musica: Franz Liszt

- Allegro moderato. Lento assai. Allegro deciso (si minore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1853

Edizione: Kistner, Lipsia, 1854

Dedica: Conte Carl von Leiningen

La *Seconda Ballata* venne composta da Liszt nel 1853. Siamo nel pieno del periodo di Weimar, da lui stesso definito di "raccolimento e lavoro" e che è dominato dalla presenza di un'altra donna, fondamentale nella biografia del compositore. La principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein aveva conosciuto Liszt nel febbraio del 1847 a Kiev, sua città natale. Il trentaseienne pianista, ormai virtuoso acclamato e corteggiato dalla nobiltà e dal bel mondo di tutt'Europa, aveva concluso da alcuni anni il tempestoso rapporto con Marie d'Agoult e sentiva il profondo desiderio di allontanarsi dal mondo rutilante e faticoso delle tournée concertistiche.

L'incontro con la principessa, donna colta e sensibile, che viveva separata dal marito e coltivava con amorevole e illuminata cura l'educazione della figlia Marie ancora bambina, non poteva giungere in un momento più propizio. Uniti dagli stessi interessi intellettuali e da un forte sentimento religioso, Franz e Carolyne diedero vita ad un sodalizio umano e spirituale fortissimo il cui coronamento nel matrimonio, sebbene fortemente voluto da entrambi, incontrerà ostacoli insormontabili che influenzeranno in maniera importante la biografia lisztiana, come vedremo più avanti.

L'anno successivo al loro incontro la coppia si trasferisce a Weimar, dove Liszt aveva accettato l'incarico di Maestro di Cappella, che ricoprirà fino al 1861. Passare da una vita girovaga nelle più vivaci capitali europee alla quiete di una cittadina di provincia i cui passati splendori letterari e musicali erano ormai davvero un lontano ricordo, fu supportabile per Liszt e per la principessa solo perché era una scelta che rispondeva al perseguimento di un profondo ideale: creare a Weimar, col sostegno del Granducato, un'arte di Stato libera dai meccanismi economici dello

spettacolo, un polo culturale che facesse da richiamo ai migliori spiriti dell'arte europea, dando vita a quella musica dell'avvenire di cui già parlava Wagner e di cui anche Liszt aveva una sua ben precisa idea.

CAROLYNE ZU SAYN-WITTGENSTEIN



La dedizione con cui Carolyne si occupò delle condizioni materiali per cui questo potesse avvenire, fu esemplare e commovente; dolce di carattere e materna molto più della d'Agoult, la principessa profuse i suoi beni per costruire intorno a Franz un ambiente ideale.

L'Altenburg, la grande casa ai margini della città dove vivevano, ospitando spesso artisti e promettenti allievi che Liszt istruiva gratuitamente, divenne ben presto un centro di irresistibile richiamo per tutti gli artisti europei e trasformò Weimar, sia pur per poco tempo, in una città di respiro internazionale.

Anche nell'ascolto della *Seconda Ballata* è da tenere presente una suggestione letteraria, che rimanda al mito classico di Ero e Leandro.

Il giovane Leandro raggiungeva a nuoto tutte le notti la sua amata Ero, sacerdotessa di Afrodite, che teneva accesa una lampada per orientarlo; in una notte di tempesta il lume si spense e Leandro morì annegato.

Il corpo senza vita dell'amato, riemerso la mattina seguente sulla riva, indusse la sacerdotessa ad uccidersi, lanciandosi da una torre.

Mito di amore e morte, come altri molto amato dagli artisti romantici, fornisce l'orizzonte simbolico di questo brano virtuosistico, percorso da un'angosciosa fatalità.

Un ribollire di scale cromatiche ascendenti e discendenti al basso su cui si staglia, quasi ad imitare il vento che spazza l'orizzonte, un tema a note lunghe che riecheggia la traversata a nuoto dell'amante e si conclude su accordi in *piano* che danno l'avvio ad un sognante frammento tematico, l'incontro tra i due giovani.

Un nuova affannosa traversata, in *Tempo I*, ripropone la stessa sognante risoluzione per aprirsi poi ad un nuovo momento, dal carattere quasi marziale, *Allegro deciso*, introdotto da secche ottave ribattute al basso.

È l'inizio della tempesta, che si espande in crescendo culminante in una zona caratterizzata da scale di ottave spezzate che percorrono tutta la tastiera.

Ricompare, con una differente armonizzazione, il tema degli amanti che scivola di nuovo nel drammatico tema di Leandro che nuota; e su questi

due episodi, variamente riproposti, si gioca il resto della Ballata, in forma rapsodica come tutti gli esempi di questa forma musicale.

Daniela Gangale

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 maggio 2010**

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES III, S 173

Musica: Franz Liszt

1. Invocation - Andante con moto (mi maggiore)
2. Ave Maria - Moderato (si bemolle maggiore)
3. Bénédiction de Dieu dans la solitude - Moderato (fa diesis maggiore)
4. Pensée des morts - Lento assai
5. Pater noster - Andante (do maggiore)
riutilizzato in Pater noster I S 21
6. Hymne de l'enfant a son réveil - Poco allegretto (la bemolle maggiore)
7. Funérailles - Adagio (fa minore)
8. Miserere d'après Palestrina - Largo (mi minore)
9. Andante lagrimoso (sol diesis minore)
10. Cantique d'amour - Andante (mi maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1848 - 1853

Edizione: Kistner, Lipsia, 1853

Dedica: principessa Jeanne Carolyne Sayn-Wittgenstein

Lo stile pianistico lisztiano è presente nel ciclo *Harmonies poétiques et religieuses*, composto nel 1834 ed ispirato ad un pensiero di Alphonse de Lamartine trascritto nella prima pagina della partitura e che suona così: «Ci sono delle anime meditative che la solitudine e la contemplazione elevano verso il senso dell'infinito, cioè verso la religione; i loro pensieri diventano una preghiera e la loro vita è un inno silenzioso alla speranza e al divino. Esse cercano nel creato i segni della presenza di Dio: potessi anch'io trovarne qualcuno! Ci sono dei cuori stroncati dal dolore che si rifugiano lontano dal mondo, in solitudine, per piangere e pregare e incontrarsi con la Poesia: esprimiamo con le parole e con i canti la nostra tensione verso l'alto».

Questo senso di slancio verso l'infinito della natura e verso la divinità è contenuto in alcuni versi dello stesso Liszt aggiunti al testo di Lamartine e indicativi dello stato d'animo su cui poggiano i dieci pezzi delle *Armonie poetiche e religiose*. La prima pagina della raccolta, "Invocation", è costruita su una estesa melodia (*Andante con moto*) sostenuta da un accompagnamento ad accordi ribattuti, valorizzando tutti i registri della tecnica pianistica, sino ad esplodere in sonorità magniloquenti su disegni per ottave alternate a figurazioni accordali. L'"Ave Maria" (*Moderato*) poggia su una tessitura timbrica più dolce e sfumata. Dopo una breve introduzione basata sulla insistente ripetizione della nota fa (dominante della tonalità principale di questo pezzo è il si bemolle maggiore) il pianoforte dispiega la melodia della preghiera, caratterizzata da continue iterazioni, accompagnate da armonie di sapore cromatico di pungente effetto espressivo. "Bénédiction de Dieu dans la solitude" (*Moderato*) si snoda sulla melodia principale accompagnata dagli arpeggi della mano destra. Il tema passa dalla zona inferiore a quella superiore della tastiera, sorretto da accordi ornamentali.

La frase melodica tocca sonorità robuste, tipiche del pianismo lisztiano, per abbandonarsi poi ad agili volatine ed a morbidi arpeggi. Una melodia di straordinaria delicatezza e morbidezza di accenti, in cui affiora un tema di sapore schubertiano, distingue il quarto pezzo intitolato "Hymne de l'enfant a son réveil", in tempo *Poco allegretto*.

Nel "Miserere d'après Palestrina" (*Largo*) il tema robustamente sostenuto passa nei vari registri del pianoforte ed ogni volta è arricchito da accompagnamenti arpeggiati su una mutevole tavolozza armonica.

"Pensée des morts" (*Lento assai*) ha un tono rapsodico e di improvvisazione: un accompagnamento ad ottave ribattute sorregge il tema principale, marcato e perentorio, e man mano tutto sfuma in un pianissimo.

CAROLYNE ZU SAYN-WITTGENSTEIN



Nel "Pater Noster" (*Andante religioso*) si avverte chiaramente un tipo di pianismo di impostazione organistica: è un corale chiesastico adatto ad esprimere la preghiera nello spirito della fede cristiana.

Accordi gravi e robusti, sempre più massicci e insistenti, aprono il sipario di "Funérailles", in cui l'autore vuole rievocare la tragica scomparsa di tre amici.

Da un tempo *Adagio* si passa ad un clima appassionato e in crescendo, fino ad un *Allegro energico assai*, caratteristico dell'invenzione pianistica lisztiana, sino ad una serie di accordi sottovoce, troncati da un secco fortissimo. "Tombez, larmes silencieuses" è un *Andante lagrimoso*, come dice il tempo indicato in calce, basato su una melodia sincopata, come un singhiozzo, che assume toni sempre più espressivi sino a sciogliersi in un accompagnamento arpeggiato a larghe linee.

Nella coda ritorna, con lo stesso battito ritmico, il tema iniziale.

"Cantique d'amour" vede il tema principale espresso dal pianoforte nel registro centrale, con un'armonizzazione su accordi cromatici e arpeggi.

È un *Andante* che assume via via sonorità robuste ed enfatiche in un crescendo di travolgente virtuosismo pianistico, secondo le regole del più autentico Liszt.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 marzo 1987**

CONSOLATIONS, S 172

Seconda versione

Musica: Franz Liszt

1. Andante con moto (mi maggiore)
2. Un poco più mosso (mi maggiore)
3. Lento placido (re bemolle maggiore)
4. Quasi Adagio (re bemolle maggiore)
5. Andantino (mi maggiore)
6. Allegretto sempre cantabile (mi maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1849 - 1850

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1850

Vedi a S 672d la trascrizione per organo

Da sempre Franz Liszt ha incarnato nell'immaginazione collettiva la figura del pianista-virtuoso per antonomasia. Fin dai primi anni della sua attività concertistica, infatti, il musicista ungherese strabiliò il pubblico di tutta Europa soggiogandolo con un virtuosismo e un carisma talmente formidabili da apparire a qualcuno di natura diabolica, come già era accaduto con Paganini in campo violinistico. Le cronache del tempo testimoniano abbondantemente e in modo assai colorito del clima di incredibile fanatismo che accompagnava le sue esibizioni e lo stesso Liszt ce ne offre un quadro eloquente in una sua lettera: "Io sono la grande moda. Non potete credere come sia difficile per me rimanere solo per un quarto d'ora. Posso chiudere la porta, appendere giù all'ingresso un grosso cartello, come ordinatomi dal medico, ma non serve a niente: la mia stanza è sempre sovraffollata. È insopportabile. La mia vita è favolosamente monotona: vengo adulato e festeggiato da tutto il mondo".

Ciò che però ha veramente dello straordinario è che questa immagine, peraltro alquanto limitante, di Liszt concertista-virtuoso che ancor oggi persiste, tenacemente radicata, nella coscienza di molti - rendendo

oltretutto meno visibile la sua grande importanza come compositore e come divulgatore musicale - non si è formata attraverso una carriera concertistica durata tutta una vita, ma soltanto nell'arco di circa un decennio. È negli anni fra il 1839 e il 1847, in particolare, che questa camera tocca il suo apice, quando Liszt suona in 166 città di diciotto paesi diversi, dal Portogallo alla Russia, dalla Danimarca alla Turchia. Nel 1847, dopo essersi esibito in pubblico quasi tremila volte toccando ogni angolo d'Europa e scatenando ovunque quella che Heine definì la "Lisztomania", il "re del pianoforte" decise di cambiare radicalmente la sua vita che fino a quel momento gli era sembrata troppo simile a quella di "un cane ammaestrato": "Per me viene il momento, a trentacinque anni [in realtà ne aveva trentasei, ma fa lo stesso, *n.d.a.*] di infrangere la mia crisalide di virtuoso e di dare libera espressione alle mie idee", scrisse in una lettera, al granduca di Sassonia Carl Alexander. Da allora, fino al 1859, la sua attività fu interamente dedicata alla composizione e alla direzione del Teatro di corte di Weimar, dove, in poco più di dieci anni, svolse un'opera preziosissima e insostituibile di animatore culturale, promuovendo con generosità e disinteresse l'esecuzione e la diffusione della musica di autori come Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Wagner e Smetana.

È proprio ai primi anni di Weimar, al 1849 per l'esattezza, che risale la versione definitiva delle *Consolations, six pensées poétiques*, pubblicate poi nel 1850 da Breitkopf & Härtel a Lipsia e dal Bureau Central de Musique a Parigi.

Il titolo di *Consolations* fa probabilmente riferimento all'omonima raccolta di poesie del francese Joseph Delorme, pseudonimo di Charles Sainte-Beuve (1804-1869), pubblicata nel 1830.

Da un punto di vista musicale, invece, questi brevi brani dal tono languidamente sentimentale sembrano fare chiaramente riferimento al modello della Romanza senza parole di Mendelssohn, come dimostra immediatamente la prima, un brevissimo *Andante con moto* in mi maggiore di appena 25 battute, che in realtà è da considerarsi un "sipario" per la seconda (*Un poco più mosso*, sempre in mi maggiore) alla quale è in effetti collegata musicalmente. La terza (*Lento placido*, in re bemolle maggiore), celeberrima, è una sorta di calmo e languoroso "sogno d'amore", mentre la quarta (*Quasi adagio*, ancora in re bemolle

maggiore), dal sereno andamento di corale, è basata su un tema della granduchessa Maria Pavlovna, omaggiata enigmaticamente nella stella disegnata sul frontespizio e nell'indicazione iniziale "cantabile con devozione".

CHARLES SAINTE-BEUVE



L'atmosfera non cambia nel quinto brano (*Andantino*, nuovamente in mi maggiore) ed è solo nella sesta ed ultima *Consolation* (*Allegretto cantabile*, in mi maggiore) che per un attimo appena fa capolino il virtuoso Liszt, prima che la raccolta si spenga serenamente in un sommesso e placido accordo di mi maggiore.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 22 gennaio 2004**

LÉGENDES, S 175

Musica: Franz Liszt

1. St. Francois d'Assise: La prédication aux oiseaux - Allegretto (la maggiore)
2. St. Francois de Paule: marchant sur les flots - Andante maestoso (mi maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1863

Edizione: Rózsavölgyi, Budapest, 1866

Dedica: Cosima Liszt von Bülow

La forte spinta alla religiosità e il rapporto con gli obblighi e i divieti della religione cattolica, è una delle costanti della biografia di Liszt. Già alla morte del padre nel 1827 e dopo una sfortunata e acerba vicenda amorosa che si era svolta proprio in quel periodo, il giovane Liszt aveva espresso il desiderio di abbracciare i voti, dissuaso allora solo dall'intervento della madre. L'incontro con la principessa di Sayn-Wittgenstein, fervente cattolica, era stato anche sotto questo aspetto un incontro fortunato; la coppia amava pregare e meditare insieme e la principessa, nell'arredare lo spazioso e accogliente Altenburg, non aveva dimenticato di predisporre addirittura una piccola stanza dedicata alla preghiera, accanto alla camera da letto di Franz.

FRANZ LISZT



Proprio in virtù di questo attaccamento alla religione così profondo e vivo, Franz e Carolyne vivevano con sofferenza il loro stato di coppia di fatto, oltretutto malvisto alla corte di Weimar: la principessa, che già viveva separata dal marito quando aveva conosciuto il compositore, aveva sin dall'inizio tentato di ottenere l'annullamento per convolare a nuove nozze, ma quello che doveva essere un iter di prassi, percorso da molte nobildonne prima di lei, si rivelò ben presto un vero e proprio calvario che la portò a perdere quasi tutti i suoi beni. Nel 1860 decise di recarsi personalmente a Roma, per perorare la sua causa presso il Pontefice, accompagnata dal cardinale polacco Okraszewski, personaggio poco limpido che le aveva promesso di risolvere la questione mentre riuscì invece a derubarla di quel poco che le era rimasto. Quello che doveva essere un breve viaggio si trasformò in un lungo periodo di residenza, condiviso con Liszt che l'aveva raggiunta nell'ottobre del 1861. Per parte sua Liszt, sin dal 1858, era diventato terziario francescano, entrando nell'ordine come *confrater seraphicus* e acquistando così il diritto di essere sepolto con l'abito monacale. Roma dunque era una città da cui Liszt si aspettava molto e che in effetti lo accolse con calore.

Lasciato il periodo raccolto e laborioso di Weimar, che aveva dato luogo a tanti capolavori sinfonici, ora Liszt si sentiva pronto ad intraprendere la strada della composizione religiosa e quale città meglio di Roma avrebbe facilitato questo compito? Nel 1865 prende gli ordini minori e il titolo di abate; lascia persino il suo appartamento e alloggia presso Monsignor Hohenlohe in Vaticano, nella speranza di trovare quella pace e quel raccoglimento che favoriranno la composizione. In realtà nulla è cambiato in lui; e lo scrive al marito di Marie, la figlia di Carolyne che era una figlia anche per lui: "Il significato che le [la decisione di assumere gli ordini religiosi, *n.d.r.*] si deve attribuire è quello di una conseguenza, non di un cambiamento della mia vita, o almeno di quella che ho vissuto negli ultimi anni". Dunque Roma e le composizioni religiose possono essere intese come un coronamento e non un cambiamento di rotta, nel *corpus* lisztiano.

Le *Deux Légendes*, la prima dedicata a San Francesco d'Assisi e la seconda a San Francesco da Paola, fanno riferimento a due momenti della vita dei due santi. Ancora una volta è uno spunto narrativo a guidare la composizione e l'ascolto, all'interno delle modalità sottolineate

per gli altri pezzi. Scritte nel 1863 e dedicate alla figlia Cosima con cui ci sono ancora buoni rapporti (nel 1864 Cosima si separerà da von Bülow e diventerà l'amante di Wagner, con grande dispiacere di Liszt che interromperà i rapporti per alcuni anni), sono due brevi brani di carattere rapsodico.

COSIMA LISZT VON BÜLOW



Il primo, *San Francesco d'Assisi che predica agli uccelli*, trae ispirazione dal Capitolo 16 dei *Fioretti di San Francesco*, che racconta la predicazione del santo agli uccelli.

Non si tratta di un vero e proprio miracolo quanto di un momento della vita di Francesco, che sottolinea la sua particolare sensibilità per la natura e per il creato. Allontanatosi dalla strada che percorreva con alcuni suoi confratelli, Francesco comincia a parlare agli uccelli che si dispongono ordinatamente davanti a lui; dopo avergli spiegato di quali e quanti doni godono grazie alla Provvidenza, li benedice e li esorta ad andare e quelli si dividono in quattro gruppi, ciascuno rivolto verso un punto cardinale.

Il brano, fortemente onomatopeico come è facile intuire, è tutto giocato nella parte acuta del pianoforte: figurazioni velocemente ripetute, brevi scale cromatiche, intervalli di seconda ripetuti in tremoli, si susseguono a mimare il frullio delle ali e il cinguettio di molti uccelli. Nella parte centrale le parole del santo, rappresentate da un semplice tema che imita la prosodia di una frase parlata, zittiscono gli uccelli alternativamente, in un gioco di silenzi e risposte, fino alla benedizione, facilmente identificabile da una serie di ieratici accordi in *mezzoforte* che vanno in crescendo fino al *fortissimo*. Il brano prosegue con lo sciamare degli uccelli, reso di nuovo con gli artifici compositivi della prima parte.

Doppia è la suggestione alla base dell'ispirazione della seconda Leggenda, *San Francesco da Paola cammina sulle acque*. Liszt infatti descrive prima minuziosamente un quadro del pittore Edward Steinle, raffigurante questo miracolo e poi riporta un brano di Giuseppe Miscimarra, biografo del santo.

Di vero e proprio miracolo si tratta in questo secondo caso: Francesco, dovendo attraversare lo stretto di Messina per recarsi in Sicilia ma non avendo con sé denaro, era stato schernito dal rozzo barcaiolo che si era rifiutato di traghettare lui e i suoi due compagni.

Dopo essersi raccolto un momento in preghiera, il frate tornò tutto allegro dai confratelli e li invitò a salire sul suo mantello, distendendolo sulle acque e sollevandone un lembo come se fosse una piccola vela; arrivati sani e salvi in Sicilia i tre frati furono caldamente festeggiati.

Il brano è interamente giocato sulla ripetizione del tema del santo espresso all'inizio della partitura, una doppia frase melodica piuttosto severa, a valori lunghi, che potrebbe essere un *tenor* gregoriano.

Se l'esposizione è molto semplice e quasi sotto tono (possiamo intravedere il santo che, disteso il mantello sulle acque, prova lentamente a salire?), nelle successive ripetizioni il tema prende forza e cresce sovrastando l'elemento onomatopeico che attraversa tutto il brano (le acque), rappresentate da ottave spezzate, scale cromatiche o per terze che si rincorrono nella parte grave della tastiera.

La composizione si conclude con una pagina in tempo *Lento*, a cui Liszt aggiunge l'indicazione "accentato assai con somma espressione"; il virtuosismo sembra placarsi in un composto riflettere per poi invece riapparire alle battute finali, che concludono la composizione su possenti accordi in *fortissimo*.

Daniela Gangale

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 maggio 2010**

SONATA IN SI MINORE PER PIANOFORTE, S 178

Musica: Franz Liszt

- Lento assai (si minore)
- Allegro energico
- Agitato
- Grandioso, dolce con grazia
- Cantando espressivo
- Andante sostenuto (fa diesis maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1852 - Weimar, 2 febbraio 1853

Prima esecuzione: Berlino, 22 gennaio 1857

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1854

Dedica: Robert Schumann

Scritta a Weimar nel 1852-53, la *Sonata in si minore* fu dedicata da Liszt a Schumann, il quale a sua volta nel 1839 gli aveva dedicato la *Fantasia op. 17*. Nella composizione, non diversamente da quanto avviene nei Concerti per pianoforte, il ripensamento del genere classico e dei suoi presupposti appare segnato da uno spirito di radicale sperimentazione. L'ambiziosa volontà di superare gli schemi precostituiti della tradizione si concretizza in una composizione che si presenta come un unico, grande arco musicale internamente articolato dove le prerogative di coesione e organicità si fondono con quelle di un'invenzione visionaria e affabulatoria. Gli aspetti più evidenti di questo ripensamento sono individuabili anzitutto nella definizione di una complessità formale pluridimensionale o polivalente, volutamente ambigua e sfuggente, e nel principio della trasformazione caratteriale dei temi, differente dalla logica dello sviluppo motivico, consistente nell'elaborazione di piccole cellule e correlata alle funzioni della macrostruttura, propria dello stile classico (logica pur presente anch'essa nella Sonata). A questo proposito Liszt, che già aveva sperimentato una soluzione costruttiva polivalente nella *Fantasia quasi Sonata «Après une lecture de Dante»* (1837; versione definitiva 1849), trovava un

precedente importante nella «*Wandererfantasie*» di Schubert, che non a caso trascrisse per pianoforte e orchestra nel 1851.

ROBERT SCHUMANN



E un ulteriore riferimento per una forma che conciliasse il movimento di Sonata e il ciclo sonatistico era dato dal finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Dal punto di vista formale, la Sonata si configura dunque come una struttura pluridimensionale o polivalente, che cioè può essere interpretata contemporaneamente secondo varie prospettive. In essa coesistono gli archetipi del movimento di Sonata (Introduzione - Esposizione - Sviluppo - Ripresa - Coda), della Sonata in quattro movimenti con un tempo lento e uno Scherzo e infine, dal punto di vista esclusivamente tematico, uno schema bipartito (Esposizione - Ricapitolazione a partire dallo «Scherzo» fugato). Per di più, sebbene priva di qualsiasi programma extramusicale, la Sonata per la sua singolarità formale invita a essere letta in chiave narrativa o perlomeno evocativa e immaginifica: i temi che ne costituiscono l'ossatura sono trattati infatti come autentici personaggi (o diversi atteggiamenti di uno stesso personaggio) che nel corso della composizione, oltre a essere contrapposti e accostati, si trasformano, indipendentemente o anche l'uno nell'altro.

Nello specifico, si è spesso voluto vedere nel mito di Faust il programma segreto sotteso alla Sonata anche se, in mancanza di riscontri documentari, appare molto problematico interpretarne in tal senso ogni singolo episodio. Certo per via allusiva e simbolica la Sonata narra una storia. Dietro e dentro la pura struttura musicale è individuabile la rappresentazione di una lotta, di conflitti, di metamorfosi di personalità comunque riconoscibili tra accenti di slancio eroico, furore demoniaco, cupa desolazione, esaltazione mistica venata di erotismo e raccoglimento religioso: in qualche modo la Sonata è una metafora di un'esperienza esistenziale nutrita di forte tensione ideale. Forse la stessa dedica a Schumann, teorizzatore di una «musica poetica», può aiutare a comprendere lo spirito della composizione. D'altronde fu proprio degli autori della generazione romantica sottintendere un programma o un'«idea poetica» senza che fosse necessario esplicitarne i dettagli; anzi l'esibizione dichiarata del programma sarebbe stata esteticamente sconveniente e dannosa, in quanto avrebbe reso prosastico e didascalico ciò che doveva restare insinuante, suggerito e allusivo.

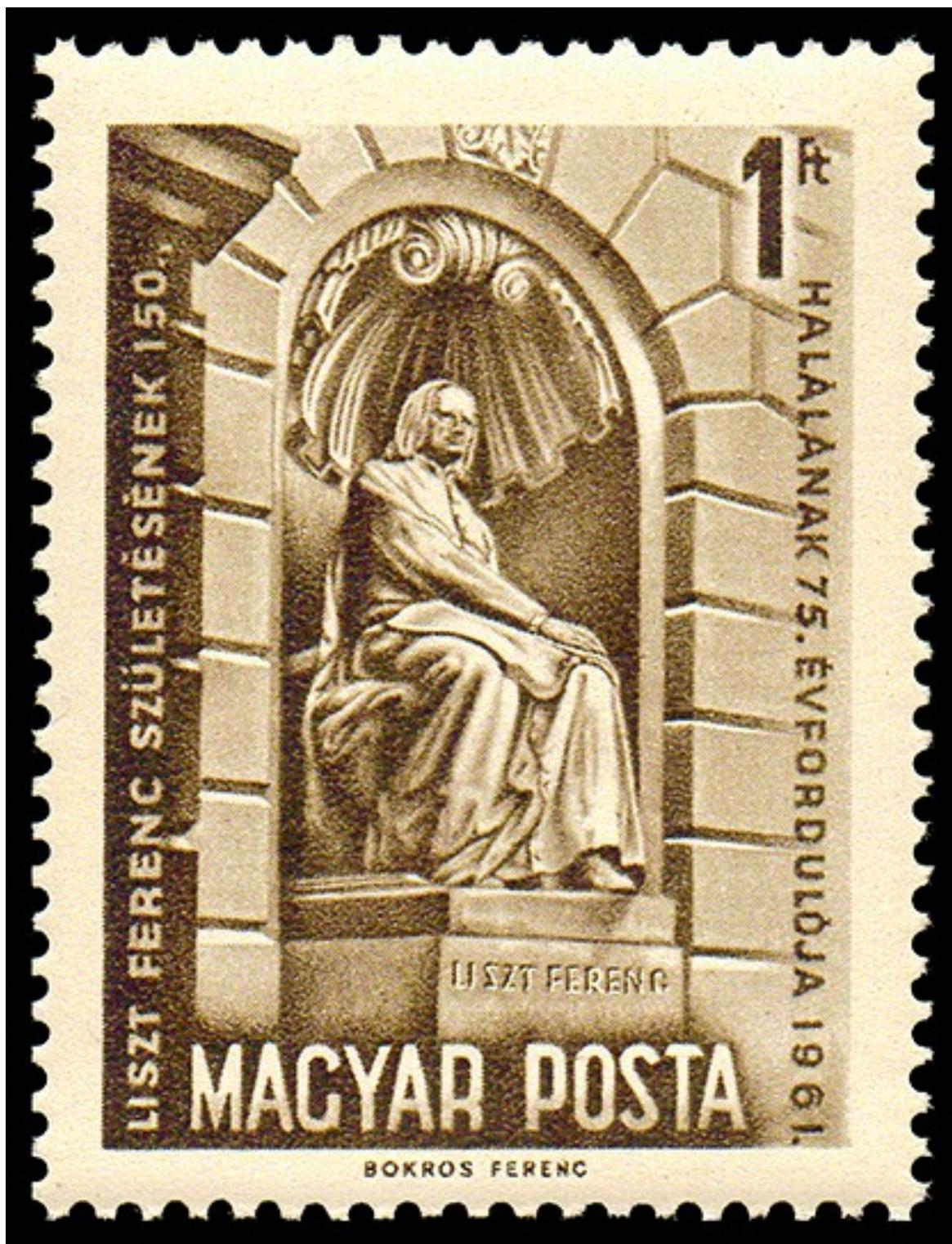
Il fatto che Liszt abbia per contro scritto decine di vere composizioni, sinfoniche e pianistiche, a programma non rappresenterebbe comunque un ostacolo a questo eventuale accostamento od omaggio all'estetica di

Schumann. Quando la Sonata viene pubblicata nel 1854 Schumann è già ricoverato nell'ospedale di Endenich e né Brahms né Clara Wieck apprezzeranno la composizione che Liszt suona davanti a loro a Weimar. Elogi verranno invece, naturalmente, da Wagner; in ogni caso soltanto nel 1857 la Sonata conosce la prima esecuzione pubblica, a Berlino, per merito di Hans von Bülow.

Dei sei temi della Sonata, i primi tre (temi 1-3) si identificano con il materiale motivico fondamentale da cui sono derivati gli altri tre (temi 4-6); il tema 1 ha funzione di cornice e inoltre interviene a segnare punti nodali nell'articolazione della forma. L'introduzione, in tempo *Lento assai*, genera un'atmosfera misteriosa e di attesa sinistra, al limite del silenzio. Il tema 1 si svolge in un contesto armonico imprecisato: sordi rintocchi di ottava incorniciano due scale minori discendenti, la prima frigia, la seconda zigana. Dopo una pausa, l'attacco dell'*Allegro energico* coincide con il primo gruppo di temi dell'esposizione e l'affermazione, sia pure interlocutoria, della tonalità d'impianto, si minore. Irrompono in scena il tema 2, ricco di slancio, eroico e faustiano, poi il tema 3 nel registro grave, minaccioso e mefistofelico, quasi ghignante. Subito dopo si scatena un conflitto tumultuoso e concitato tra i temi 2 e 3 sino a un virtuosistico passaggio in ottave; la ricomparsa del tema 1 funge quindi da transizione.

Il secondo gruppo, in re maggiore, è aperto dal tema 4, definito *Grandioso*, che deriva dal tema 1 alcuni motivi melodici e ritmici: è una sorta di corale che esprime esaltazione religiosa e si estingue in modo interlocutorio su una sospensione con corona. Ha allora inizio il vero e proprio processo di trasformazione ed elaborazione dei temi. Dapprima è il tema 2 ad assumere carattere sognante, quindi la riapparizione di motivi del tema 3 suggerisce che anch'esso sta per essere trasformato. In effetti il tema 5 deriva direttamente dal tema 3, di cui rappresenta una variante lirica a mo' di Notturmo. La duplice enunciazione del tema si conclude in una breve cadenza con lunghe note trillate e due reminiscenze della testa del tema 2. Segue un improvviso cambio di atmosfera: in quella che può essere considerata una prima sezione di Sviluppo vengono elaborati il tema 2 con connotazione eroica e quindi brillante, il tema 5 e quindi anche le scale discendenti del tema 1. Lo stacco accordale del tema 4 si alterna ora, drammaticamente, a brevi sezioni di *Recitativo*, liberamente desunte per moto retrogrado dal tema

3; conclude l'episodio una nuova elaborazione condotta combinando le teste dei temi 3 e 2, che termina con un effetto di progressiva dissolvenza sonora.



Un accordo tenuto assicura la continuità con l'*Andante sostenuto* che apre la parte mediana della Sonata e ne costituisce al contempo il «movimento lento». I conflitti si placano, l'atmosfera si fa tersa: il tema 6, in fa diesis maggiore, è un'intima preghiera che parafrasa alcuni elementi melodici dei temi 4 e 5. In tempo *Quasi Adagio* segue una seconda sezione di Sviluppo; nella tonalità di fa diesis maggiore ritorna il tema 5, quindi ricompare il tema 4, ora drammaticamente combinato con elementi del tema 2.

L'elaborazione delinea poi un'enfatica ripetizione del tema 6, che rappresenta il climax espressivo del movimento, e un'ulteriore apparizione della testa del tema 5. Un nuovo processo di progressiva dissolvenza sonora viene coronato dalla ricomparsa del tema 1, che segna la transizione al movimento successivo.

L'*Allegro energico* prende avvio con un fugato che funziona da falsa ripresa, terza sezione di sviluppo e contemporaneamente da «Scherzo». La tonalità è quella di si bemolle minore, un semitono sotto il si minore d'impianto in cui dovrebbe avere inizio

la Ripresa. L'impressione di una falsa ripresa è data dalla ricomparsa dei temi 2 e 3 (cioè del primo gruppo tematico dell'Esposizione), che, contrapposti e combinati, generano appunto un fugato a tre parti, sardonico e sulfureo: in realtà l'episodio è una terza sezione di Sviluppo con carattere di Scherzo. Una breve riconduzione introduce la vera ripresa nel tono d'impianto, si minore.

Questa coincide con il conflitto tra i temi 2 e 3. Una riapparizione variata del tema 1 in tempo *Più mosso* porta quindi alla libera ricapitolazione della prima sezione di Sviluppo. Da questo punto in avanti sono riproposte e per così dire risolte nel tono di si maggiore le idee tematiche che in precedenza erano state enunciate in tonalità diversa da quella d'impianto.

Tocca dapprima ai temi 4 e 5, cui segue una *Stretta quasi Presto*. La stretta implica una progressiva accelerazione agogica e il raggiungimento del trionfante *climax* virtuosistico con ottave e accordi pieni, ricorrendo nell'ordine a motivi dei temi 5,1 (*Presto*), 2 (*Prestissimo*) e 4. Una pausa separa il *climax* dalla ripresa del tema 6, in tempo *Andante sostenuto*, che

termina con una sospensione destinata a non trovare immediata risoluzione armonica.

La concatenazione con la coda avviene infatti per mezzo di una cadenza evitata che protrae il senso di tensione del discorso musicale.

La coda delinea un effetto di progressiva dissolvenza. Inizia in tempo *Allegro moderato*: riappaiono le teste dei temi 3, a mo' di pedale nel registro grave, e 2, a definire un clima di cupo e soffocato dolore.



Quindi, a chiudere il cerchio formale ed espressivo della Sonata, interviene il tema 1, *Lento assai* come nell'introduzione, nel registro più grave dello strumento.

Dopo cinque, luminosi accordi nel registro medio-acuto che evocano una sorta di catarsi o trasfigurazione celestiale conclude un breve, isolato e lugubre si grave, una delle note più gravi della tastiera, quasi simbolo di morte.

Nella versione originaria Liszt aveva concepito per la chiusa della Sonata un epilogo trionfale che sarebbe risultato molto più banale.

Il ripensamento comportò invece questo finale di straordinaria efficacia e intensità emotiva, per cui la Sonata si conclude così com'era incominciata, in una zona d'ombra al limite del silenzio.

Cesare Fertonani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 105 della rivista Amadeus

VEXILLA REGIS PRODEUNT, S 185

Musica: Franz Liszt

- Maestoso, marziale

Organico: pianoforte

Composizione: 1864

Edizione: Editio Musica, Budapest, 1978

Vedi a R 442, S 355 la trascrizione per orchestra

PIO IX



Durante gli anni romani il compositore nutriva la speranza di poter essere l'artefice di una "musica dell'avvenire" anche in questo campo, ma nonostante la benevolenza di Pio IX, che lo invitò spesso a conversare e suonare per lui in Vaticano, Liszt non ottenne mai quegli incarichi ufficiali che gli avrebbero permesso di incidere effettivamente nella vita musicale della capitale del cristianesimo.

Le sue grandi opere religiose, dalla *Messa solenne per la consacrazione della basilica di Gran* alla *Leggenda di Santa Elisabetta*, non incontrarono il successo sperato e il suo tentativo di rivoluzionare la musica sacra lasciandosi ispirare dal canto gregoriano e dalla purezza dello stile palestriniano, unito ad esperienze più moderne, non fu compreso fino in fondo dal pubblico e dalla critica.

Vexilla Regis prodeunt è l'incipit di un inno latino dovuto a Venanzio Fortunato, vescovo di Poitiers, che lo compose nel 569 in occasione della solenne processione che doveva accompagnare alcune reliquie della Santa Croce nel monastero omonimo di Poitiers e che è poi entrato nella tradizione dei canti quaresimali.

Il materiale tematico, che procede solennemente per gradi congiunti formando disegni ascendenti e discendenti, viene utilizzato da Liszt in due composizioni, S. 185 per pianoforte che ha poi un'ulteriore versione S. 355 per orchestra, e la *Via Crucis* per coro, soli e pianoforte.

Il testo dell'inno parla delle insegne di Cristo definite *vexilla* (il termine che era utilizzato per le insegne belliche romane portate in battaglia o nei trionfi), e del mistero splendente della Croce, simbolo al tempo stesso di morte e di nuova vita.

Il brano per pianoforte, scritto nel 1864 ma rimasto inedito fino al 1878, maestoso e solenne, rappresenta attraverso potenti scale di accordi, l'inedere di una processione di guerrieri più che di penitenti, tale è l'utilizzo delle masse sonore che Liszt impiega, con massiccio incedere omoritmico.

Contrasta con il tono generale della composizione la seconda parte che si sviluppa nella zona semi-acuta della tastiera e che riprende il tema e lo rielabora con due sole leggere linee di canto, come in una primordiale polifonia, per poi inoltrarsi in una scrittura più moderna che conclude la composizione con grandi accordi.

Daniela Gangale

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 marzo 2011**

NUAGES GRIS (NUBI GRIGIE), S 199

Musica: Franz Liszt

- Andante

Organico: pianoforte

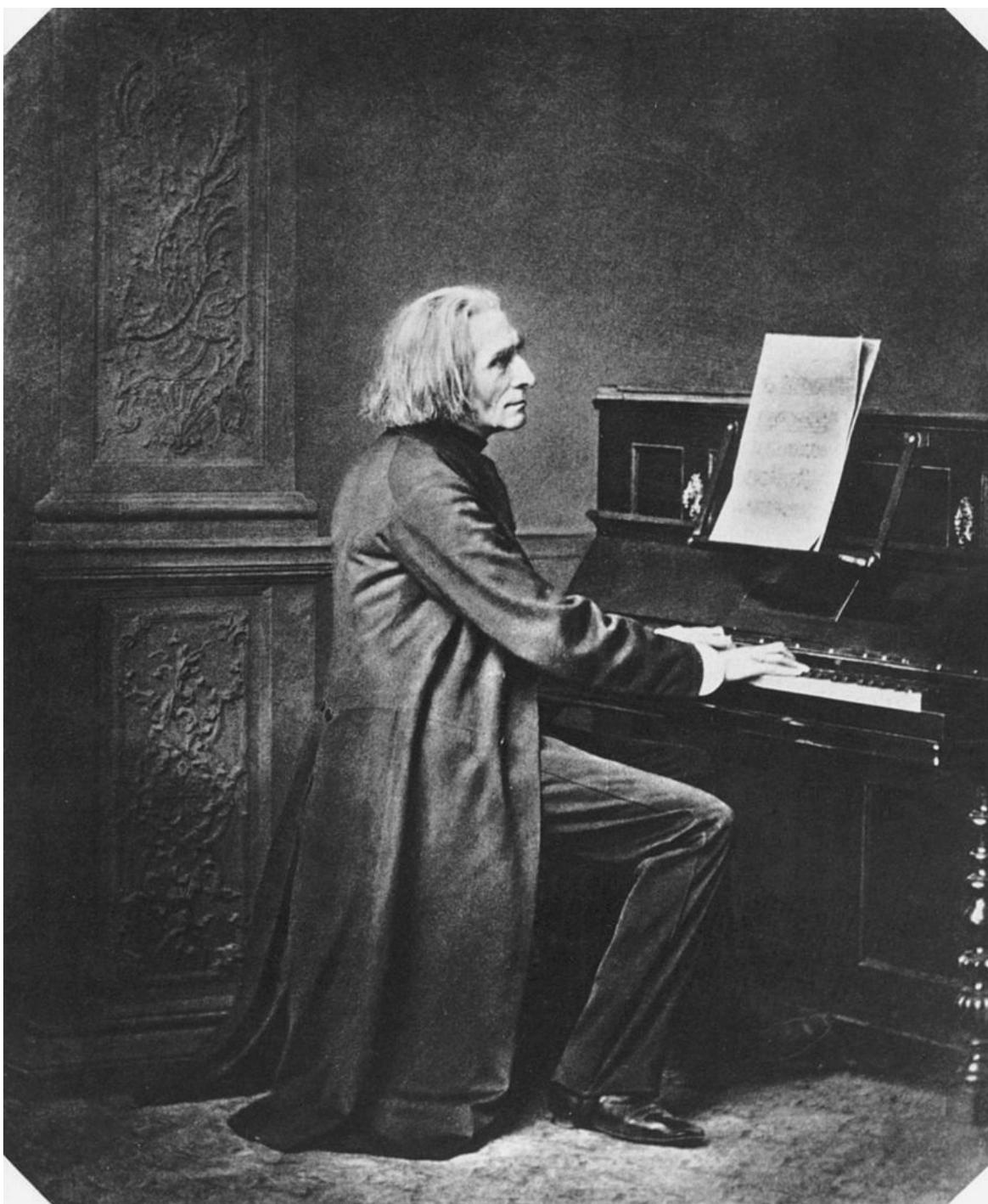
Composizione: Weimar, 24 agosto 1881

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1927

Nel 1847, dopo essersi esibito in pubblico quasi tremila volte toccando ogni angolo d'Europa e scatenando ovunque quella che Heine definì la "Lisztomania", il "re del pianoforte" decise di cambiare radicalmente la sua vita che fino a quel momento gli era sembrata troppo simile a quella di "un cane ammaestrato": «Per me viene il momento, a trentacinque anni, di infrangere la mia crisalide di virtuoso e di dare libera espressione alle mie idee», scrisse Liszt in una lettera al granduca di Sassonia Carl Alexander. Da allora la sua attività fu interamente dedicata alla composizione e alla direzione del Teatro di corte di Weimar, dove svolse un'opera preziosissima e insostituibile di animatore culturale.

Dopo circa un decennio trascorso a Weimar, nel 1859 il compositore ungherese decise di abbandonare anche la carriera di direttore del Teatro di corte, ritirandosi sempre più dalla vita pubblica: "La mia decisione di rompere col pubblico non nasce da ieri", scrisse al granduca Carl Alexander. "Sono stato sulla breccia quasi quarant'anni e penso che il mio compito da questo punto di vista sia completamente assolto". Mentre il suo mito rimaneva intatto, sempre identico a se stesso, Liszt continuava a cambiare: per avvicinarsi il più possibile a quello che egli stesso chiamava "il mio ideale claustrale-artistico" si allontanava sempre più dal pubblico, nel 1865 riceveva la tonsura e prendeva gli ordini minori, modificava perfino il suo aspetto e le sue abitudini di vita,

sconcertando anche coloro che lo conoscevano più da vicino: "Il suo modo di vestire è diventato spaventosamente sciatto", lamentava in una lettera la principessa Carolina di Sayn-Wittgenstein, una delle compagne della sua vita. "Non sembra più un *homme de la société* ma un vecchio organista. E che scarpe! Ci si potrebbe nuotare da Civitavecchia a Napoli".



Una metamorfosi davvero sconvolgente in un uomo che solo qualche anno prima aveva scritto: "lo mi rovino con i sarti, per essere sempre elegante".

Altrettanto sconvolgente fu la metamorfosi verificatasi nel compositore-Liszt: mentre dal suo guardaroba sparivano gli abiti dai bottoni dorati, le scarpe di vernice e i cappotti di pelliccia, anche la sua musica andava gradualmente smettendo l'abbagliante virtuosismo e la magniloquenza che l'avevano contraddistinta.

Dopo molti brani di musica sacra, composti soprattutto nel periodo 1861-1869 trascorso prevalentemente a Roma, in molte composizioni degli ultimi anni, spesso pervase da tetre immagini di morte, Liszt, un po' come aveva fatto Chopin qualche decennio prima, prosciuga ed essenzializza il suo linguaggio spingendo al di là di ogni limite allora conosciuto le sue ricerche timbriche, armoniche, formali.

Nuages gris (Nubi grigie), datato sul frontespizio 24 agosto 1881, è un brano (*Andante*) di appena 48 battute, dai toni lividi e freddi, basato su di un enigmatico motivo costruito per quarte nel registro centrale che prima viene enunciato per due volte da solo, poi per altre due volte è sostenuto sommessamente da profondi tremoli di si bemolle, quasi un bubbolio lontano.

I tremoli minacciosi sembrano prevalere per qualche battuta, poi scompaiono del tutto e il tema torna a farsi sentire per due volte, mentre un po' più verso l'acuto gli si contrappone una sinuosa e calma melodia. Cullata dalla sinistra, la mano destra sale cromaticamente con lunghe ottave verso l'acuto, e il brano si spegne trascolorando con due accordi arpeggiati.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 febbraio 2012**



DIE TRAUER-GONDEL (LA LUGUBRE GONDOLA), S 199A

Prima versione

Musica: Franz Liszt

Organico: pianoforte

Composizione: 1882

Edizione: Rugginenti Editore, Milano, 2002

Die Trauergondel I (La lugubre gondola I) è la prima versione di un'elegia funebre per pianoforte, composta da Liszt nel dicembre del 1882 "per una premonizione avuta a Venezia, sei settimane prima della morte di Wagner".

Si tratta di un brano allucinato e sconvolto nella sua apparente immobilità, interamente pervaso da una grave e opprimente atmosfera di morte.

Insieme a *R. W. - Venezia*, scritto nel marzo del 1883 sull'onda dell'emozione per la morte di Wagner, e poco prima di *Am Grabe Richard Wagners (Sulla tomba di Richard Wagner)*, costituisce una sorta di trilogia di lavori collegati alla morte del grande compositore tedesco.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 febbraio 2012

R. W. - VENEZIA (RICHARD WAGNER - VENEZIA), S 201

Musica: Franz Liszt

- Lento assai

Organico: pianoforte

Composizione: 1883

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1927

Dedica: in memoria di Richard Wagner morto a Venezia il 13 febbraio 1883

R. W. - Venezia è un brano di due pagine, appena 49 battute (*Lento assai*), basato sul contrasto fra il mesto canto di morte, ai limiti della atonalità, della prima parte e gli squillanti accordi della seconda, memori di quelli usati tante volte da Wagner per celebrare i suoi eroi ma che, come ha scritto Roman Vlad, qui "appaiono come divelti dai loro cardini tonali, come se tutte le connessioni tra loro fossero saltate, ripiombando nel buio eterno di un disarticolato caos sonoro".

Dopo essere rimasta accantonata in un angolo per circa un secolo, la produzione dell'ultimo Liszt sta interessando sempre più gli studiosi e gli interpreti.

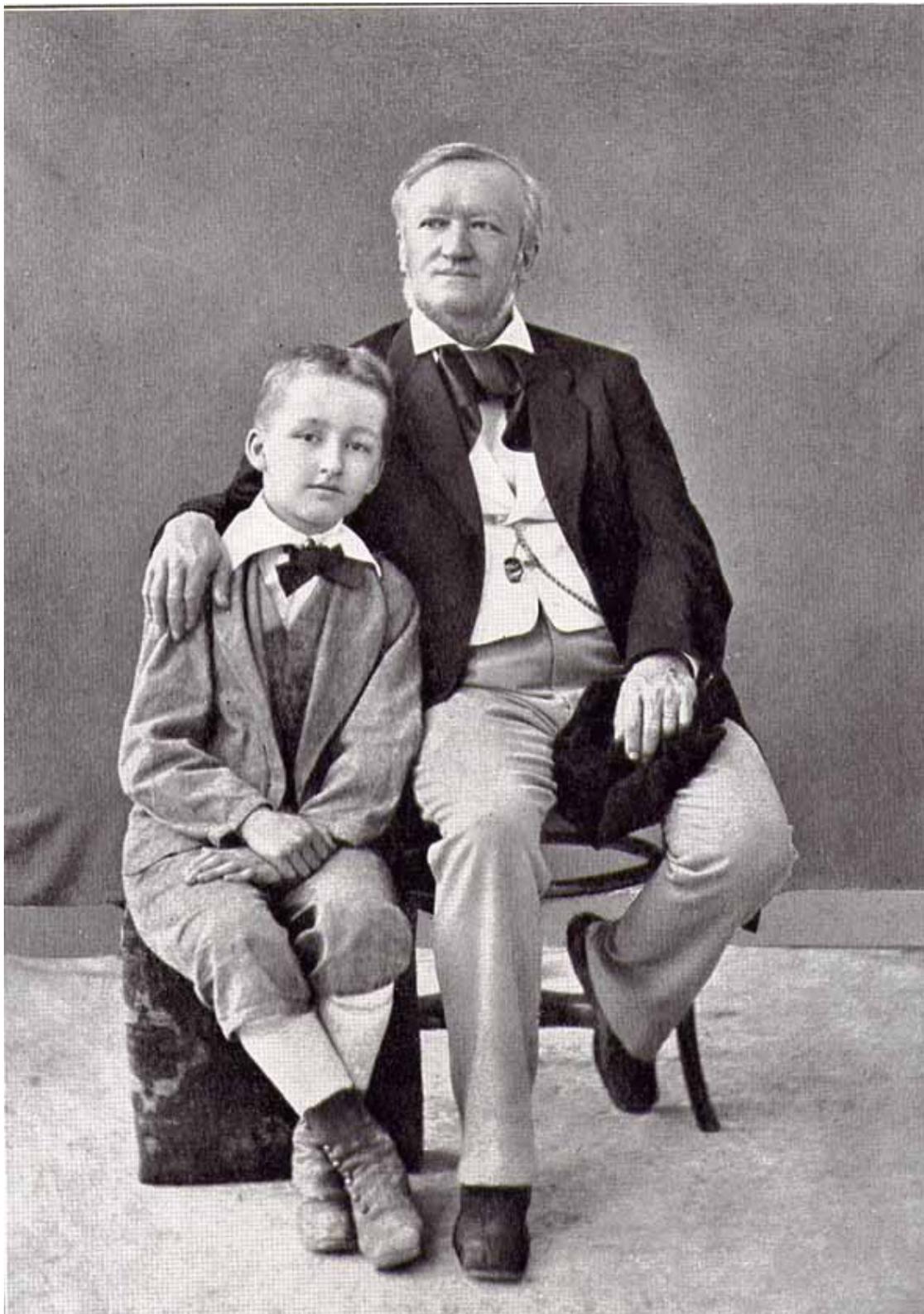
Osservando meravigliati le sue caratteristiche timbriche, armoniche e formali, che prefigurano molti aspetti della musica del Novecento, non si possono non condividere le ispirate parole scritte nel 1911 da Arnold Schönberg su Liszt: "Un uomo come questo non è più un artista, ma qualcosa di più grande: un profeta".

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 febbraio 2012

RICHARD WAGNER CON IL FIGLIO SIEGFRIED



COMPOSIZIONI IN FORMA DI DANZA

VALESE IMPROMPTU, S 213

Musica: Franz Liszt

- Vivace scherzando (la bemolle maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1850 - 1852

Edizione: Haslinger, Vienna, 1852

Basato sul "Petite valse favorite" S 212

Dato alle stampe all'inizio degli anni Cinquanta la *Valse-impromptu*, terza versione rielaborata di brani precedenti (S. 212 e S. 212a dal titolo *Souvenir de St. Petersbourg*); il brano appartiene però agli anni del concertismo giovanile, quando Liszt mandava in visibilio le platee di tutta l'Europa con il suo innegabile fascino di virtuoso.

E di quel periodo questo Valzer ha tutta la piacevolezza e leggerezza: la breve introduzione, un po' cupa ed esitante, serve a dare ancor più risalto all'allegria bionomia del tema principale, espresso attraverso le classiche 8+8 battute.

La sezione successiva, contrassegnata con l'indicazione *espressivo*, ha invece un tema più languido e ondeggiante il cui materiale viene poi utilizzato per una sezione di collegamento che riporta al primo tema, espresso nella stessa tonalità.

C'è ancora il tempo per ascoltare il secondo tema che, dopo una prima riesposizione, viene lasciato modulare verso altri lidi tonali, per giungere alla conclusione.

Daniela Gangale

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 marzo 2011

QUATRE VALSES OUBLIÉES, S 215

Musica: Franz Liszt

1. Allegro
2. Allegro vivace
3. Allegro non troppo
4. Allegro

Organico: pianoforte

Composizione: 1881 - 1884

Edizione: Bote & Bock, Berlino, 1881 (n. 1) e 1884 (nn. 2-3)

Dedica: i nn. 2 e 3 alla baronessa Olga von Meyendorff

Se dovessimo rappresentare l'Ottocento europeo con una danza, non potremmo scegliere altro che il Valzer. Popolare d'origine (suoi antenati furono *Ländler*, *Deutscher Tanz*, *Dreher*, di origine tedesca e austriaca), il Valzer diventò, soprattutto dopo il Congresso di Vienna, il simbolo della nuova classe dominante, la borghesia.

I nuovi protagonisti della scena economica e politica prendevano le distanze dal popolino da cui pure in origine provenivano ma tenevano a distinguersi anche dall'aristocrazia, con le sue rigide danze di corte; nel Valzer, che faceva volteggiare in cerchio i ballerini come nelle danze popolari ma per la prima volta univa la coppia in un abbraccio gentile, sensuale quel tanto da far sognare con eleganza dama e cavaliere, si poteva intravedere chiaramente quella nuova morale e quella nuova energia che erano il simbolo dei tempi nuovi.

Lungo tutto il XIX secolo il Valzer percorse la sua inesorabile parabola, conquistando i saloni da ballo di tutta l'Europa e spopolando soprattutto in Francia e a Vienna; anche gli editori ne trassero cospicui guadagni, pubblicandone folte messi, a gruppi di tre o di cinque, per la gioia dei salotti urbani.

Mano a mano che il successo si espandeva, tendevano a consolidarsi anche consuetudini nella forma: l'uso molto diffuso in Francia, ad esempio, di far seguire ad un primo *Valse lente* un secondo *Valse sauteuse* e un terzo *Valse jetée*, in un crescendo di ritmo e di eccitazione;

oppure la codifica di una forma standard in cui si ritrovavano i temi espressi in una successione di gruppi di otto battute, in cui si alternavano tonica e dominante.



Non rinunciò a cimentarsi con il Valzer quasi nessuno dei grandi compositori, chi per curiosità, chi per gioco, chi per raffinato esperimento: Beethoven, Schubert, Hummel, Weber e ovviamente Chopin e gli Strauss, che portarono il genere all'eccellenza, senza contare gli innumerevoli esempi che si trovano nei melodrammi di Donizetti, Verdi, Gounod e tantissimi altri. Ciò che qui più ci interessa è però la trasformazione che questa forma ebbe nell'immaginario dei compositori più colti, parallelamente alla diffusione e fruizione potremmo dire "generalista" di questa danza. Il Valzer, in altri termini, cominciò a diventare una forma-simbolo, un genere con cui misurarsi per arrivare alle estreme conseguenze tecniche ed emotive, un canovaccio da cui partire per esplorare regioni sconosciute, insomma, come qualcuno ha già detto, "una danza per l'anima".

È su questa strada che si mette Chopin e che si mette Liszt, scrivendo alcune pagine memorabili e particolarmente significative del suo sconfinato catalogo. Ha notato Leslie Howard, che al compositore ungherese ha dedicato moltissima parte del suo lavoro di musicologo e di interprete, che raramente ai Valzer di Liszt si dà lo statuto di corpus organico, eseguendoli ad esempio in uno stesso concerto uno di seguito all'altro o incidendoli tutti insieme, come si fa per quelli di Chopin. Certo la difficoltà tecnica di molte di queste pagine lascia perplessi anche i migliori interpreti sull'opportunità di un'esecuzione integrale nell'ambito di una sola serata; ma oltre al calcolo che pure un buon interprete compie per calibrare le proprie energie e la propria capacità di resistenza sulla scena, ci sarebbe secondo Howard dell'altro, ossia quel solito nefasto pregiudizio nei confronti dell'opera lisztiana, che fa considerare con troppa severità la qualità della sua scrittura e quindi etichettare negativamente con rigidità tanto la produzione *flamboyant* della giovinezza quanto quella più essenziale e sobria della maturità, tendendo ad estrapolare momenti di eccellenza anziché valutare l'organicità di tutta la produzione.

Il Valzer in Liszt segna invece alcuni momenti importanti e si connota come significativo banco di prova in momenti di notevole evoluzione artistica. Epurati dalla miriade di errori con cui sono stati stampati sin dall'inizio, alcuni dei quali dovuti alla disinvoltura con cui gli allievi rimaneggiarono i manoscritti del maestro e altri al misconoscimento di alcune arditezze armoniche che invece aggiungevano valore visionario

alla scrittura lisztiana, i Valzer meritano di essere considerati, studiati e ascoltati come uno straordinario percorso che inizia dalle opere scorrevoli e salottiere della giovinezza per approdare allo sperimentalismo degli anni della maturità.



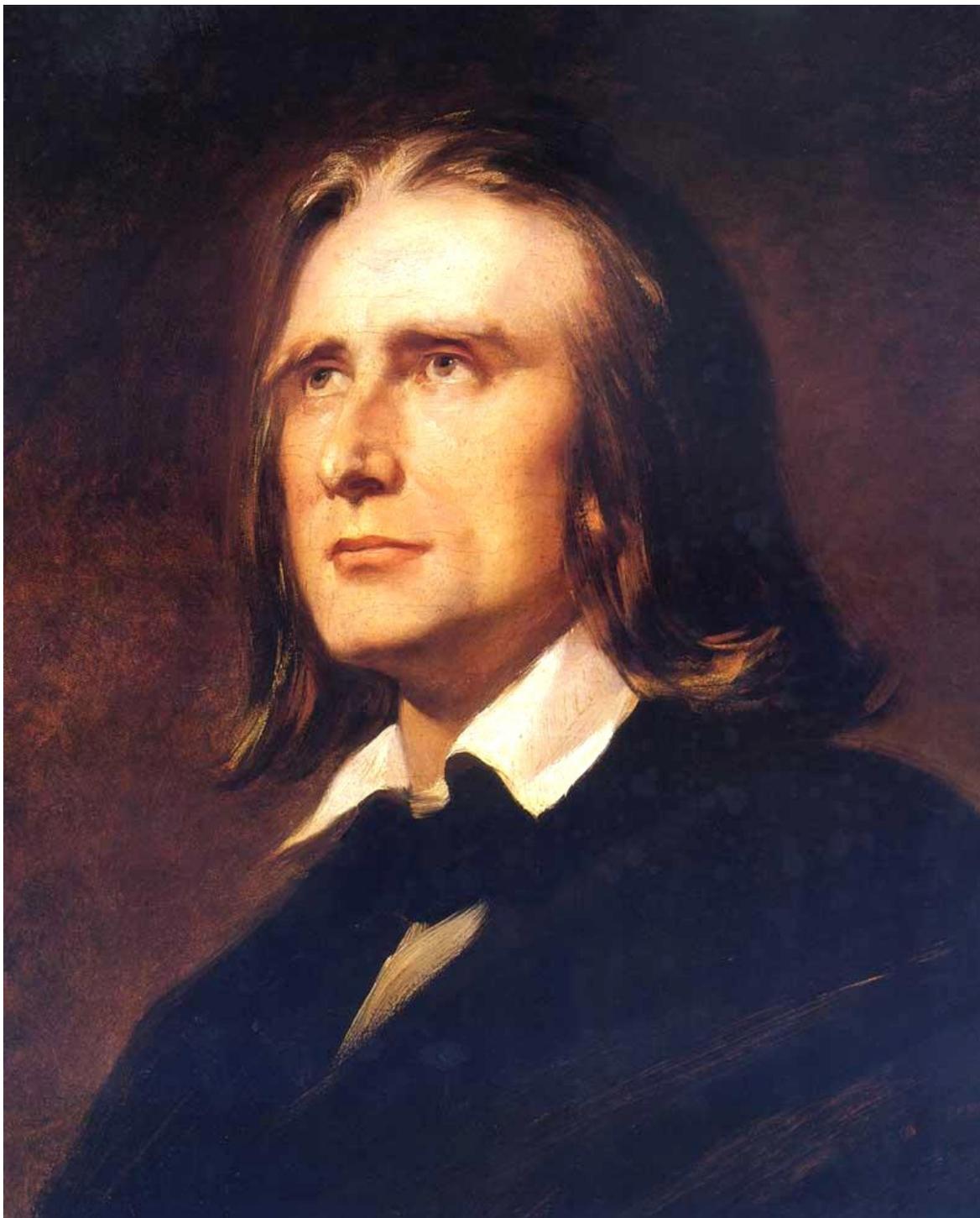
Le *Quatre Valses oubliées* composte nei primi anni Ottanta del XIX secolo, rappresentano un ponte ideale tra il Liszt giovanile e quello maturo, come lo stesso titolo suggerisce. Quello che Liszt ci fa credere di aver "dimenticato" in vecchiaia, è la leggerezza e lo stile accattivante della giovinezza, qui senza ombra di dubbio ritrovato ma anche fuso con le esperienze successive. Da questa felice unione risulta il tono malinconico e gentile, di rara e pensosa leggerezza, di cui sono intrisi tutti e quattro i Valzer, che conquistano l'ascoltatore con impareggiabile *charme*.

Nel primo Valzer, una breve introduzione fatta di elastici accordi staccati in scala discendente, quasi leggeri passi che evocano la danza, lascia poi fluire il gaio tema principale: uno spensierato andirivieni di note che, come in una giocosa altalena di suoni, descrive gli accordi base delle tonalità in cui via via ci inoltriamo, rispettando la scansione classica delle otto + otto battute. La seconda parte, molto più breve ma anche più intensa e appassionata, gioca sull'incisiva presenza delle ottave alla mano destra che descrivono un tema in cui le numerose sincopi, destabilizzando il tessuto ritmico, aggiungono drammaticità al fraseggio. Improvvisamente, quasi bruscamente, torniamo al tema iniziale, e poi agli altri episodi già ascoltati, questa volta però declinati in una tonalità minore: il paesaggio emotivo cambia totalmente e ciò che prima era espresso con allegra leggerezza ora acquista un tono di tristezza struggente per perdersi poi in un finale sorprendentemente silenzioso, somigliante più alla luce di una candela spenta con un piccolo soffio che ai fuochi d'artificio riservati alla conclusione dei grandi Valzer brillanti.

Nel secondo Valzer il ritmo sembra essere il punto focale intorno al quale gioca la scrittura lisztiana. Il classico movimento in tre, viene qui frantumato in una struttura senz'altro ternaria, ma punteggiata da pause che ne spezzano la fluida continuità.

Ecco quindi che quando la scrittura più tipica del Valzer (melodia alla mano destra e accompagnamento al basso formato da una nota + due accordi) entra in gioco nella terza sezione della composizione, noi la riconosciamo ma la sentiamo anche come una sorta di relitto, di ricordo appunto di altri tempi, così come quelle intere battute in trillo che si inseguono l'una dopo l'altra, sempre più in alto, oppure quel *fortissimo* ad evidenziare le squillanti ottave del secondo tema che invitano

inequivocabilmente alla danza. Sembra in questo Valzer più di una volta di ascoltare accanto a Chopin (in quella sorta di corale che occupa le battute contrassegnate con *un poco meno mosso, ma poco*, ad esempio), un'ombra di Ravel o di Debussy.



La "falsa partenza" del terzo Valzer, quel tema sommerso che sembra non riuscire a spiccare il volo se non dopo il terzo tentativo, ci introduce subito in un'atmosfera semplice e scorrevole, lasciandoci familiarizzare con il materiale tematico che resterà più o meno lo stesso per tutta la composizione. In questo Valzer la sfida sembra essere quella di lavorare con un'estrema economia di mezzi tematici, trasformandoli via via in maniera più interlocutoria o più assertiva per creare differenti paesaggi sonori. È questo uno degli ingredienti tipici della scrittura del Liszt maturo, che ritroviamo in tante altre composizioni. Essenziale e sospesa è allo stesso modo la conclusione che arriva, in uno sfilacciarsi di suoni, a riproporre le note iniziali come viste però attraverso una lontananza infinita, quasi un sogno, un ricordo.

Il quarto Valzer, rimasto inedito fino al 1954, è il più spettacolare del gruppo; percorso da un'ansia interna che è ben rappresentata, sin dalle prime battute, da un movimento di note veloci che si mantiene pressoché costante, enuncia presto il primo tema formato da quattro note (lunga-breve-breve-lunga), per esplodere poi in una sezione virtuosistica in cui accordi pieni e ottave si susseguono in una sorta di cavalcata sfrenata. La conclusione resta enigmatica e sospesa, come in molti altri lavori dell'ultimo Liszt.

Daniela Gangale

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 marzo 2011**

MEPHISTOWALZER III, S 216

Terza versione

Musica: Franz Liszt

- Allegro (re diesis minore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1883

Edizione: Fürstner, Berlino, 1883

Dedica: Marie Jaell

La figura di Mefistofele, antitesi dell'estasi e dell'idillio, ha un posto di elezione nella musica a programma di Liszt.

E' nella metamorfosi ritmica e timbrica della «Symphonie fantastique» che Liszt rinvenne l'onnipresenza del diavolo romantico, pronto a turbare in ghigno la serenità della più placida melodia.

Dalla terza parte della «Faust-Symphonie» alle quattro «Mephisto-Walzer» (la più celebre è quella del 1883) e alla «Mephisto-Polka», l'abate Liszt ci ha illustrato tutto l'edonismo degli ammiccamenti satanici, opere dove il patto col diavolo è stato ricompensato col talento del più affascinante concertismo.

Il programma mefistofelico alla base di questi pezzi è quello del poema sinfonico «Danza nella taverna del villaggio», dedotto dal «Faust» di Lenau.

Faust invaghito di una ragazza balla goffamente nella taverna. Stizzito Mefistofele impugna il violino, e trasforma la danza paesana in un ritmo afrodisiaco.

Gioacchino Lanza Tomasi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 10 aprile 1974**

MARIE JAELL



BAGATELLE SANS TONALITÉ (MEPHISTOWALZER IV), S 216A

Musica: Franz Liszt

- Allegretto mosso

Organico: pianoforte

Composizione: 1885

Edizione: Editio Musica, Budapest, 1956

Nel suo recentissimo *Liszt o Il giardino d'Armida*, Piero Rattalino scrive: «È quasi un genere, Mefistofele, nel catalogo delle opere di Liszt, una presenza ineliminabile».

Mefistofele compare infatti nel tempo della *Sinfonia-Faust* (1854-57) a lui intitolato, in quattro *Valzer di Mefistofele* (1860, 1881, 1883, 1885) e nella *Polka di Mefistofele* (1883). In verità c'è un altro *Quarto Valzer di Mefistofele*, (*senza tonalità*), così intitolato in un manoscritto databile alla seconda metà del 1883.

Successivamente, Liszt aggiunse il termine *Bagatella*, e nel 1885 scrisse il *Quarto Valzer di Mefistofele*, sicché il pezzo del 1883 è oggi noto come *Bagatella senza tonalità*. Ma è evidente che Mefistofele ha a che vedere anche con la *Bagatella*.

È inoltre evidente il fatto che Mefistofele era un compagno fedele del vecchio Liszt, canonico di Albano, che vagava tra Roma, Weimar e Budapest.

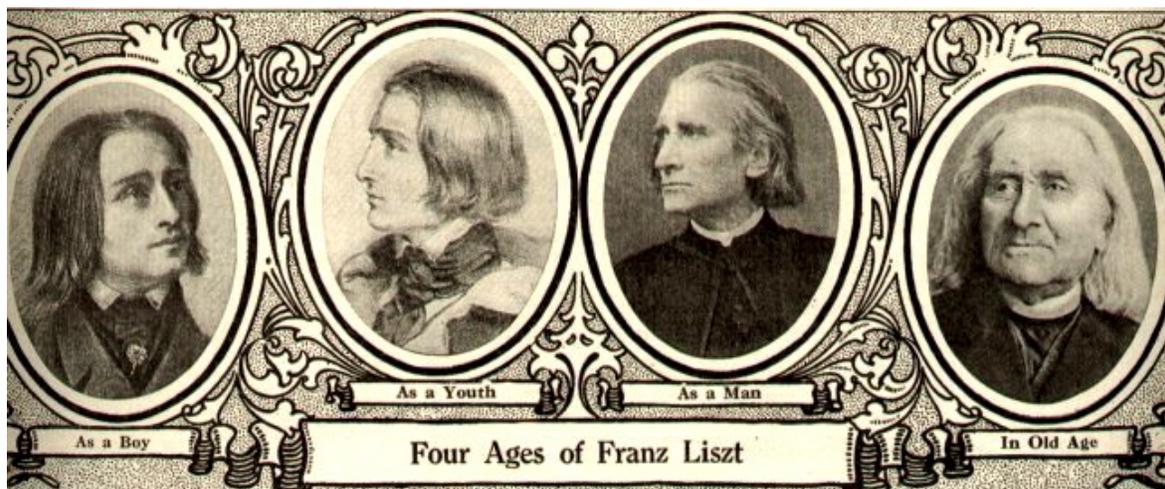
Il demoniaco, con cui Liszt aveva fatto amicizia all'inizio degli anni Trenta, quando aveva trasferito sul pianoforte la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, lo accompagna dunque fino alla fine.

Il manoscritto del *Quarto Valzer di Mefistofele*, conservato negli "Archivi Goethe e Schiller" di Weimar, presenta qualche problema di interpretazione.

Sembra che Liszt avesse in un primo tempo ultimato la composizione, che conta 210 battute, e che successivamente volesse inserire, poco prima della fine, un *Andantino* di 60 battute.

Siccome il lavoro restò inedito, noi non possiamo sapere quali fossero le ultime intenzioni di Liszt.

Nel 1984 la *Editio Musica* di Budapest ha pubblicato la prima versione, che viene comunemente adottata oggi.



La forma del *Quarto Valzer di Mefistofele* è ternaria, con primo tema, sviluppo, riesposizione e coda.

La riesposizione avviene tuttavia in una tonalità inattesa (fa diesis maggiore invece che re maggiore), ed è questo un segnale di come il vecchio Liszt si rapporti alla tradizione.

Anzi, il pezzo non termina in una tonalità definita ma su un *do diesis* isolato.

Anche la strumentazione pianistica è quanto mai essenziale, o addirittura schematica, con esclusione totale dell'ornato, tanto che si può parlare di somiglianza con la poetica che in quegli anni veniva perseguita in architettura della cosiddetta "Scuola di Glasgow".

Silvia Limongelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 novembre 1993**

COMPOSIZIONI SU TEMI NAZIONALI

RAPSODIA UNGHERESE N. 6 PER PIANOFORTE, S 244

Musica: Franz Liszt

- Tempo giusto (re bemolle maggiore)

Composizione: 1847

Edizione: Haslinger, Vienna, 1853

Dedica: conte Anton Apponyi

Utilizza temi dei n. 4, 5, 11 e 20 delle Ungarische Nationalmelodien (Magyar dalok) R 105

La *Rapsodia ungherese n. 6* è strutturata in quattro episodi tematicamente indipendenti che si susseguono senza soluzione di continuità e che appaiono formalmente ispirati all'archetipo della Sonata (primo movimento, Scherzo, Adagio, Finale).

Qualunque pianista di buone qualità può affrontare tranquillamente i primi tre episodi.

Solo chi è dotato di polsi d'acciaio può invece attraversare indenne il quarto episodio, tutto basato sulle "ottave".

Nell'esecuzione delle ottave vengono impiegati simultaneamente il pollice e il mignolo oppure il pollice e l'anulare, con le dita che rimangono bloccate mentre l'avambraccio si muove in su e in giù, freneticamente, come l'asta di una pompa.

Nella *Sesta Rapsodia* l'effetto delle ottave è più o meno quello di uno sferragliante treno a vapore che rischia più volte il deragliamento. Anche in questo caso Vladimir Horowitz la spunta sopra tutti, sebbene Cyörgy Cziffra e Martha Argerich possano competere con lui sul piano della velocità e della potenza (ma non del colore).

Il valore della composizione non risiede tuttavia nello *steeple-chase* delle ottave ma nell'equilibrio formale complessivo, nella varietà delle situazioni e nella gradevolezza dei quattro temi.

E per quanto riguarda le ottave, il plauso non va a chi arriva alla fine con le braccia che fumano ma a chi può permettersi di mantenere l'*aplomb* e la grazia del virtuosismo trascendentale, della tecnica che si dimentica di esser tele.

Pietro Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 25 gennaio 2008**

VLADIMIR HOROWITZ



RAPSODIA UNGHERESE N. 12 PER PIANOFORTE, S 244

Musica: Franz Liszt

- Introduzione. Mesto (do diesis minore)

Composizione: 1847

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1853

Dedica: Joseph Joachim

«Ho voluto fare una specie di epopea nazionale della musica tzigana. Con la parola «rapsodia» ho inteso alludere all'elemento fantasticamente epico che ho creduto di riconoscere in questa musica. Ognuno di questi frammenti non narra alcun fatto, è vero, ma chi sa intenderlo vi coglie l'espressione di alcuni degli stati d'animo nei quali si compendia l'ideale d'una lezione. I Magiari hanno adottato gli tzigani come loro musicisti nazionali. L'Ungheria può dunque a buon diritto avocare a sé quest'arte, nutrita del suo pane e del suo vino, maturata al suo sole e alla sua ombra, e tanto strettamente penetrata nelle sue abitudini da legarsi alle più gloriose memorie della patria».

Riplasmando al fuoco del suo pianismo prestigioso gli elementi di folclore sonoro da lui assimilati nei suoi primi anni, Liszt si riallacciò dunque propriamente alle tradizioni musicali degli tzigani piuttosto che a quelle autoctone della sua patria.

Di queste ultime s'era persa ogni traccia ai suoi tempi.

Toccherà assai più tardi a Bartok e a Kodaly assumersene la paziente opera di ricupero.

Tra le varie raccolte di elaborazioni pianistiche in cui si consacra quell'«epopea nazionale» concepita da Liszt, il repertorio concertistico pone in primo piano la serie di 19 *Rapsodie ungheresi* segnata al numero 106 nella classificazione delle opere di questo compositore, proposta da Peter Raabe. Fra esse, la *Rapsodia n. 12*, in do diesis minore, dedicata al celebre violinista Joachim, fu pubblicata a Berlino nel 1853.

JOSEPH JOACHIM



Formata al modo tipico di questo genere di composizioni, l'opera, cui dà inizio uno spunto di canto austero, largamente scandito a note ripercosse, si articola in vari frammenti che portano, con estrosa volubilità, dalla calma solenne e malinconica dell'esordio a una veemenza di accenti e ritmi sempre più gioiosa e trascinante. Il tutto reso nella splendida veste sonora del pianismo lisztiano, capace d'una potenza e d'una ricchezza di colori quasi sinfoniche.

Massimo Bruni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 7 novembre 1969**

RAPSODIA UNGHERESE N. 13 PER PIANOFORTE, S 244

Musica: Franz Liszt

- Andante sostenuto (la minore)

Composizione: 1847

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1853

Dedica: conte Leo Festetics

Tra il novembre del 1839 e il settembre del 1847 Liszt fu il virtuoso di pianoforte più ricercato, più ammirato, più retribuito, ma anche più discusso, d'Europa.

Ovunque si esibisse, non si limitava ad essere soltanto un concertista ovunque baciato in fronte dalla fortuna, ma mostrò d'esser assai interessato a conoscere le caratteristiche idiomatiche del linguaggio musicale di ogni paese da lui frequentato.

E tra i connotati lessicali da lui scoperti, un risalto peculiare Liszt riservò alla qualità e alla diversità del suono. Emblematico, al riguardo, fu il rapporto che egli volle instaurare con la musica ungherese: non perché nutrisse un amore particolare per la gente o la terra magiara ma perché la musica degli tzigani ungheresi era per lui *un suono nuovo*.

Con la musica tzigana Liszt avviò sin dalle prime tournée concertistiche in Ungheria una serie di rapporti di rilievo molto pronunciato. Ancor prima che vedessero la luce vari lavori specifici, e poi le *19 Rapsodie ungheresi*, Liszt s'era convinto che l'origine della musica ungherese non fosse magiara, ma tzigana.



Nulla, come tale equivoco, colpì a morte l'orgoglio nazionale ungherese. Ancora parecchi anni dopo la morte di Liszt (Bayreuth, 31-7-1886) alla proposta di traslare in Ungheria la salma del compositore, il presidente del consiglio Kàlmàn Tisza, tra gli applausi dell'intero parlamento in piedi, dichiarò in preda all'indignazione: «Proprio in un'epoca a cui all'Ungheria altro non era rimasto se non la sua musica, Liszt annunciò ai quattro venti che non si trattava di musica ungherese, bensì di musica tzigana». Delle sue convinzioni in proposito Liszt diede ampi e reiterati ragguagli nello scritto *Des Bohemiéns et de leur Musique en Hongrie* (Parigi, 1859). Sfogliando le pagine di questo testo si nota primieramente che quel che spiccatamente affascinò Liszt era «la curiosa maniera di modulare degli tzigani, la mancanza di passaggi intermedi... il ritmo, l'ornamentazione improvvisata, le fioriture, la scala minore».

Più oltre: «Per gli tzigani in musica non vi sono leggi, principi, regole, disciplina... Per essi tutto va bene purché piaccia loro: e piace loro a patto che il loro sentimento ne sia esaltato. ... Gli tzigani non arretrano in musica di fronte a nessuna audacia purch'essa s'accordi con gli audaci impulsi del loro cuore, purché vi scorgano l'immagine fedele della loro natura... In generale, i ritmi degli tzigani sono caratterizzati da grande freschezza di colori e dalla varietà delle scansioni... Con poche eccezioni, la musica tzigana mostra una predilezione nella scala minore per la quarta eccedente, per la sesta minore e per la settima maggiore: di questi intervalli in special modo la quarta eccedente conferisce all'armonia una straordinaria iridescenza e uno splendore abbagliante».

Liszt scoprì la specifica natura del suono tzigano nella sua autenticità studiando gli strumenti, dalla cetra alle percussioni, dagli archi ai legni. E fu colpito, sentendo suonare gli tzigani, dall'alternanza brusca del ritmo tra il *Lassan* (da *lassu* che vuol dire lento) e il *Friska* (da *friss* che significa rapido): entrambi binari, il primo è di stampo malinconico, il secondo frenetico nello slancio.

Alla composizione delle *19 Rapsodie ungheresi* Liszt si dedicò a partire dal 1846, per lo più sino al 1854. La *Rapsodia n. 13 in la minore* presumibilmente ultimata nel 1853, con dedica al barone Orczy fu pubblicata lo stesso anno. A differenza delle altre della raccolta definitiva (Catalogo Raabe opus 106) si caratterizza per una peculiare carica poetica e per la riferibilità a fonti autentiche. Dopo l'introduzione

arpeggiata, dolce e malinconica, enuncia il primo tema ispirato a un motivo presente in un'antologia di musica popolare che vide la luce nel 1840 a Szerdehalyi.



La seconda idea a sua volta si ricollega a un canto tradizionale pubblicato nel 1846.

La sezione rapida di quest'opera offre parecchie analogie idiomatiche con un canto della Raccolta "Pannonia", a cui Sarasate avrebbe fatto poi riferimento nel comporre *Zigeunerweisen*. Anche l'idea successiva, nell'*Un poco meno vivo*, figura in un disegno ritmico d'una *Csárdàs* del 1848: se ne ricordò Bartók durante la composizione della *Sonata per violino e pianoforte* del 1903. Il motivo seguente, inventato da Liszt alla

prima stesura, è diventato popolarissimo in Ungheria. La scrittura pianistica è un vero e proprio fuoco di artificio e sfocia infine nella coda in cui si riascoltano incisi della terza e della prima idea motivica.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 maggio 2001**

**RHAPSODIE ESPAGNOLE.
FOLIES D'ESPAGNE ET JOTA ARAGONESA, S 254**

Musica: Franz Liszt

Organico: pianoforte

Composizione: 1863 circa

Edizione: Siegel, Lipsia, 1867

Un prorompente virtuosismo caratterizza certamente la *Rhapsodie espagnole*.

Questa pagina, scritta nel 1863, ha un tono brillante sin dall'attacco, con i suoi ritmi marcati e accesi, secondo uno spagnolismo molto idealizzato, ma non superficialmente turistico, inteso come evocazione di canti sereni e appassionati, in un paesaggio solatio e punteggiato da ritmi di danza.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 febbraio 1984**

MUSICA PER DUE PIANOFORTI

CONCERTO PATHÉTIQUE PER DUE PIANOFORTI, S 258

Musica: Franz Liszt

Organico: 2 pianoforti

Composizione: 1856 (revisione 1877)

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1866

Dedica: Ingeborg von Bronsart

Basato sul *Grosses Konzertsolo* S 176

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. Un allievo di Liszt, Eduard Reuss, pubblicò nel 1885 una sua trascrizione per pianoforte e orchestra, e un altro allievo, August Göllerich, pubblicò una trascrizione per due pianoforti dalla trascrizione per pianoforte e orchestra del Reuss! Richard Burmeister pubblicò una trascrizione da Concerto per pianoforte a quattro mani. E infine Gabór Darvas pubblicò nel 1952 una sua trascrizione per pianoforte e orchestra.

Tutte queste Trascrizioni e riTrascrizioni potrebbero dirci due cose opposte: o che il *Grosses Konzertsolo* aveva avuto un formidabile successo, o che aveva avuto un formidabile insuccesso.

ADOLF HENSELT



a Henselt

La seconda ipotesi è quella esatta: il *Grosses Konzertsolo* è un lavoro per più aspetti interessante, e nello stesso tempo non risolve tutti i problemi compositivi che solleva.

Verso il 1850 Liszt aveva ormai capito di dover fare i conti con la tradizione della classicità, e dopo aver teorizzato - e praticato - negli anni Trenta e Quaranta un'estetica rivoluzionaria, stava cercando di conciliare i principi nuovi con i principi antichi.

Il *Grosses Konzertsolo* e la *Fantasia quasi Sonata dopo una lettura di Dante* rappresentano il primo tentativo di riprendere in concezioni nuove il principio del bitematismo classico e aprono la strada verso la *Sonata in si minore*, composta tra il 1852 e il 1853.

Nel *Grosses Konzertsolo* Liszt tiene anche conto di una teorizzazione di Schumann, che aveva pensato al superamento del Concerto in tre tempi in favore di una composizione senza soluzioni di continuità, che rispondesse però allo schema veloce-lento-veloce.

Molti erano dunque i problemi, come il lettore vede, e Liszt non era ancora in grado di risolverli tutti.

La trascrizione per due pianoforti elimina certe spigolosità dell'originale senza modificare la struttura di base, le aggiunte di Hans von Bülow rendono oratoriamente più efficace un momento-chiave. Alla fine, le immaturità della versione originale non vengono superate - e come avrebbero potuto esserlo, se non smontando il tutto e rimontandolo in altro modo? -, ma il turgido *Concerto pathétique* diventa un magnifico pezzo da concerto, un pezzo in cui due virtuosi possono giostrare come antichi cavalieri.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 maggio 1996**

MUSICA PER ORGANO

FANTASIE UND FUGE ÜBER DAS THEMA BACH, S 529/2

Trascrizione per pianoforte - Seconda versione

Musica: Franz Liszt

- Allegro moderato

Organico: pianoforte

Composizione: 1870

Edizione: Siegel, Lipsia, 1871

Composta nel 1855 per organo solo con il titolo "Präludium und Fuge über den Namen BACH", S 260 e trascritta per pianoforte solo S 529/1 è stata revisionata nel 1870, sempre per organo solo, S 260/2 e quindi ritrascritta per pianoforte solo con il titolo "Fantasie und Fuge über das Thema BACH", S 529/2

Apparsa nel 1877, la *Fantasia e fuga* sul nome BACH raccoglie gli elementi più caratteristici del pianismo lisztiano, da quelli ornamentali-virtuosistici a quelli costruttivi ed espressivi, distribuiti in un'articolazione di vasto e inimitabile respiro. La composizione si basa sul tema ricavato dal nome BACH in notazione tedesca (ossia formato dalle note si bemolle-la-do-si), che guida l'intero discorso musicale verso esiti di inesauribile varietà, quasi a volerne estrarre tutte le possibilità sotto il profilo sia melodico che armonico con estese ramificazioni ornamentali e virtuosistiche.

Si direbbe anzi che a Liszt questo tema interessi più in quanto materiale che in quanto simbolo: egli ne sfrutta cioè le diverse implicazioni facendone il fondamento dell'elaborazione compositiva. Soprattutto la componente cromatica di esso è accentuata via via che il processo musicale si dipana: all'inizio il tema BACH appare al basso con funzione di ostinato, indi si converte in elemento melodico emergente sulla fitta rete delle figure d'accompagnamento, che sempre più tendono a dare il senso di una strumentazione.

La Fantasia si articola in diverse sezioni contrassegnata ognuna dal cambiamento di tempo e da figure pianistiche caratterizzanti, nelle quali la libertà dell'improvvisazione si salda nella scelta dei momenti e dei motivi determinanti.

LA CASA NATALE



La Fuga, a sua volta basata sul tema principale, annunciato pianissimo e misterioso, riprende l'elemento cromatico come fondamento della composizione e si distingue dapprincipio per la pensosa serietà della costruzione polifonica, spesso di una monumentale severità, slanciandosi poi nella visionarietà di passi animati da un'espressione pianistica davvero trascendentale.

Il travolgente addensarsi delle risorse tecniche e strumentali corrisponde all'incalzare del tempo, che si fa sempre più stringente e teso; al culmine della tensione, riappare il tema, *Maestoso* e in una disposizione accordale piena, come pregno di una sua trascendentale identità, rivelata e potenziata un'ultima volta prima del gesto altamente retorico di una breve chiusa d'effetto.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Ente autonomo del Teatro Comunale di Bologna, Bologna, 1 aprile 1985

LIEDER PER VOCE E PIANOFORTE

DIE LORELEY, S 273

per voce e pianoforte

Musica: Franz Liszt

Testo: Heinrich Heine

Organico: voce, pianoforte

Composizione: 1841

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1843

Dedica: Countess Marie d'Agoult

Franz Liszt compose 76 Lieder scritti in cinque lingue: 54 in tedesco, 13 in francese, 5 in italiano, 3 in ungherese e uno in inglese; è questa la parte della produzione del musicista più trascurata dalla critica; vi è stato recentemente un tentativo di rivalutazione; lo ha fatto, fra gli altri, Dietrich Fischer-Dieskau che, oltre ad essere il più grande interprete di Lieder del nostro tempo, ha anche scritto sull'argomento saggi di notevole interesse; allo scopo di fare meglio conoscere l'opera vocale di Liszt.

Liszt si dedicò alla composizione dei Lieder durante l'intero arco della sua parabola creativa e già questo fatto dimostra come egli non considerasse del tutto secondario questo genere di composizioni, su alcune delle quali ritornò anzi più volte lasciandone diverse versioni, anche con accompagnamento orchestrale.

I primi Lieder furono scritti da Liszt intorno al 1839. Scosso probabilmente dalla grande suggestione provocata dall'impatto col mondo schubertiano, tra il 1838 e il 1839, Liszt scrisse le Trascrizioni dei due cicli *Die Winterreise* e *Schwanengesang* e di altri Lieder di Schubert.

Decisivo inoltre fu anche il suo incontro a Lipsia nel 1840 con Robert Schumann che proprio in quell'anno scrisse alcuni dei suoi Lieder più belli.

HEINRICH HEINE



Nella prima raccolta di Lieder pubblicata nel 1843 Liszt inserì anche "Die Lorelei" su splendido testo poetico di Heinrich Heine; nel 1856 ne scrisse una seconda versione più ampia con accompagnamento orchestrale; questa lirica è la rievocazione della leggenda della bellissima Lorelei che con il suo magico canto attirava a sé i naviganti che incantati trovavano la morte nelle onde del Reno; un recitativo iniziale precede un motivo piuttosto semplice, quasi una Berceuse, che vuole essere il motivo del fiume; con l'apparizione di Lorelei il Lied acquista forza drammatica che si intensifica in un continuo crescendo nella descrizione della tragica morte del navigante per chiudersi alla fine con la cullante melodia del Reno.

Sandro Rinaldi

Testo

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, Dass ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	Io non so che voglia dire che son triste, così triste. Un racconto d'altri tempi nella mia memoria insiste.
--	--

Die Luft is kühl, und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.	Fresca è l'aria e l'ombra cala, scorre il Reno quietamente; sopra il monte raggia il sole declinando all'occidente.
--	--

Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.	La bellissima fanciulla sta lassù, mostra il tesoro dei suoi splendidi gioielli, liscia i suoi capelli d'oro.
---	--

Sie kämmt es mit goldenem Kamme, Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei.	Mentre il pettine maneggia, canta, e il canto ha una malia strana e forte che si effonde con la dolce melodia.
---	---

Der Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wilden Weh;	Soffre e piange il barcaiolo, e non sa che mal l'opprima,
--	--

Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

piü non vede scogli e rive,
fissi gli occhi ha su la cima.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Alla fine l'onda inghiotte
barcaiolo e barca... Ed ahi!
Questo ha fatto col suo canto
la fanciulla Lorelei.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 26 ottobre 1988**

PARAFRASI, TRASCIZIONI DA OPERE, ECC. PER PIANOFORTE SOLO

LE GRANDI TRASCIZIONI

Nell'accostarsi alle Trascrizioni elaborate da Franz Liszt per pianoforte, e tratte da melodie celebri di Gounod, Ciaikovsky, Meyerbeer, Wagner, Schumann, Bellini, Verdi ed altri, occorre fare una premessa. Esiste infatti una prassi compositiva nell'Ottocento romantico che lega saldamente la propria esistenza e determinate richieste - per non dire necessità - di consumo, di diffusione, di studio, di esibizione musicale.

La trascrizione, cioè la riscrittura di una data musica per uno strumento - o un mezzo fonico - diverso da quello cui essa era in origine destinata, rientra pienamente in questo quadro di attività musicali.

Nel XX sec. la pratica trascrittiva copre, con gradazioni e livelli artistici naturalmente differenti, queste molteplici funzioni: la trascrizione per pianoforte dall'ampio respiro sinfonico o operistico, presente o passato, è uno dei veicoli principali proprio per la diffusione di tanta musica da parte della borghesia, economica o colta, del secolo romantico.

Il pianoforte è non a caso lo strumento simbolico di quell'epoca, persino al di là della sua stessa natura sonora, come vero e proprio modello di educazione e di appartenenza sociale, che l'elemento imprescindibile del mobilio domestico, con forme e misure correlate al rango del padrone di casa.

Sulla sua tastiera nascono i grandi capolavori concertistici ma anche i materiali sonori meno mobili e destinati ad un intrattenimento più leggero.

È l'hobby di tanti uomini e donne, è lo studio di vaste schiere di fanciulli e fanciulle, è l'accompagnamento - la colonna sonora, verrebbe da dire oggi - momenti intimi e di quelli della socialità. L'opera d'arte, come direbbe Walter Benyamin, non è ancora entrata nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.

Non esistono il disco né la diffusione radiofonica. L'uomo dell'Ottocento ha però questo affascinante strumento a disposizione di cui la trascrizione è il veicolo in grado di riportare proporzioni, rapporti fra voci e famiglie di strumenti e timbri pensati in origine per altra fonte

sonora. Questa premessa era indispensabile, perché colloca una pratica compositiva nel contesto socio-culturale che le appartiene, che l'ha promossa e resa fatto simbolico di quell'epoca, salvo ora precisare le sfumature, le differenze, i livelli artistici impliciti. Trovare insomma il posto ed il ruolo occupato da Liszt.

Perché se è vero che la trascrizione asseconda infine un bisogno collettivo, è naturale che la risposta abbia avuto gradazioni qualificative diverse.

CLAUDIO ARRAU



Per esempio di esemplificazione dell'originale, per consentire l'esecuzione di una pagina complessa anche al dilettante impacciato; oppure di spunto per elaborare una nuova, originale composizione. Tanti grandi compositori ottocenteschi vi si sono dedicati.

Ma uno su tutti emerge per la qualità e per la quantità delle sue Trascrizioni, Franz Liszt appunto, il quale a sua volta concepisce la trascrizione almeno in due diverse direzioni.

Innanzitutto in quella della diretta riproduzione sulla tastiera di una composizione esistente: è il caso del *Liebeslied (Widmung)* di Schumann, trascritto nel 1848. In secondo luogo nella direzione della ripresa di un tema noto per trarne una composizione originale.

A questo secondo gruppo appartengono le altre Trascrizioni più note, da chiamare allora più correttamente "Parafraresi"o, come le indicava lo stesso Liszt "Reminiscenze" o "Fantasie". E particolarmente celebri oltre che affascinanti sono le Trascrizioni – Parafraresi tratte da alcune fra le opere liriche più belle del XIX sec..

Queste Trascrizioni si distribuiscono lungo tutta la vita di Liszt, dal 1841 delle *Reminiscenze* dalla *Norma* di Bellini, dal 1882 della Marcia festiva dal *Parsifal* di Wagner, passando per l'Illustrazione n. 2 dal *Profeta* di Meyerbeer (1849), l'*Ernani* (1849), il *Trovatore* ed il *Rigoletto* (1859), il *Don Carlos* (1867-68), l'*Aida* (1871) di Verdi, o ancora il *Coro* delle filatrici dall'*Olandese volante* (1860) e la Processione nuziale di Elsa dal *Lohengrin* di Wagner (1852) ed infine la Polonaise, dall' *Evgenij Onegin* di Ciaikovsky (1880).

In tutti i casi l'ascoltatore troverà la matrice inconfondibile dell'azione trascrittiva e soprattutto rielaborativa di Liszt: che significa naturalmente virtuosismo, cioè spiccata elaborazione delle acrobazie esecutive, portate ai massimi livelli, ma poi soprattutto prospettive timbriche, armoniche e formali nuove, plasmate e fatte nascere con tecnica compositiva insuperabile dagli altrettanto magnifici modelli originari. La struttura che ne nasce è infatti quella di una composizione nuova, spesso di nuove ipotesi e prospettive poetiche avanzate.

Ma il fascino di queste pagine sta allora proprio nell'essere dei luoghi semantici dalle infinite possibili rifrazioni.

CLAUDIO ARRAU



Perché se da un lato le Parafrasi pongono all'ascoltatore, anche a quello odierno, problematiche di tipo tecnico elaborativo, dall'altro assolvono in pieno anche ai diversi, molteplici compiti richiesti dalla società ottocentesca. Compiti pedagogici e culturali, ricreativi e spettacolari, pienamente assecondati, con la riproduzione della miniatura della *home* borghese o nella magnificenza delle sale da concerto della straripante articolazione del melodramma.

Così la stessa storia dell'opera, le stesse trame, le stesse evocazioni tematiche verdiane, wagneriane, ciaikovskiane, belliniane, schumanniane, ecc., portano con sé la loro storia che da allora e fino a noi si è andata stratificando, è penetrata nel nostro sentire comune, nel

nostro lessico di ascolto e di educazione, intrecciandosi qui con le idee, le storie, le suggestioni immaginate da Liszt.

Questi piccoli gioielli pianistici sono allora dei contenitori culturali tutti da scoprire, ancora oggi, o tutti da leggere e rileggere, come dei romanzi ottocenteschi, che forse più e meglio dei libri di storia, o comunque con maggiore nostro godimento, ci raccontano e ci fanno immaginare quei mondi, quei salotti, quelle sale, quell'umanità complessa ed anche problematica che è stata la borghesia dell'Ottocento.

Per chiudere, lo stesso virtuosismo, categoria quanto mai lisztiana, deve far pensare alle prospettive, alle proiezioni in avanti, alle conseguenze che una nuova gestualità avranno, anche a partire da questa pratica trascrittiva, sulle generazioni future, su compositori che anche proprio da Liszt recepiranno segnali e stimoli compositivi fondamentali.

VALE DE L'OPERA FAUST, S 407

Musica: Franz Liszt

Organico: pianoforte

Composizione: 1861

Edizione: Muraille, Liegi, 1862

Dedica: Barone Alexis Michels

Basato su temi del II atto dell'opera Faust di Charles Gounod

Il *Faust*, eseguito al Théâtre-Lyrique di Parigi il 19 marzo 1859, fece conoscere ad un largo pubblico il nome di Charles Gounod, artista che aveva ormai superato la quarantina e che dopo un esordio all'Opera nel 1851, andato a male, aveva tentato invano di risalire la china. Tra il 1861 e il 1862 il Faust si impose in molti teatri, e Liszt, che raramente si lasciava scappare un successo, nel 1861 trascrisse, dal *Faust*, il Valzer, che pubblicò nel 1862.

Negli anni trascorsi a Weimar, durante i quali aveva ripreso in mano ed aveva profondamente modificato la scrittura strumentale di molte sue pagine giovanili, Liszt aveva messo a punto uno stile pianistico che, pur

restando fortemente virtuosistico, risultava levigatissimo, privo di asperità nella superficie e di angoli nella linea. Si potrebbe dire, in un certo senso, che il Liszt di Weimar aveva riveduto, in una prospettiva neoclassica, il Liszt di Parigi.

CHARLES GOUNOD



Questo stile maturo di Liszt trova una superba applicazione nella Parafraresi del *Faust*, che è un miracolo di bellezza e di piacevolezza sonora.

La struttura è quella della scena dell'opera: durante un ballo popolare all'aperto Faust incontra per la prima volta Margherita, e le rivolge la parola.

Il tenero duettino tra i due giovani interrompe dunque il Valzer.

Ma l'ascoltatore noterà come la successiva ripresa del Valzer avvenga sotto il segno di Mefistofele, che aveva provocato l'incontro di Faust e Margherita.

E qui lo stile pianistico di Liszt, pur permanendo levigato, anticipa nettamente sonorità che diventeranno consuete con Prokof'ev.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 aprile 1991**

MISERERE DU TROVATORE, S 433

Musica: Franz Liszt

- Lento (la bemolle maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1859

Edizione: Schuberth, Lipsia, 1860

Basato sul Miserere, atto IV, n. 12 dell'opera *Il trovatore* di Giuseppe Verdi

Le Trascrizioni, le Parafrasi e le Fantasie da melodrammi assicuraron *in primis* il successo di una iniziativa rivoluzionaria, il recital, perché fino al 1839 non era stato concepibile che un pianista si presentasse da solo di fronte ad un pubblico pagante. Anche se decideva di suonare in una sala non grande (400-500 posti) il pianista si faceva affiancare da un cantante o da uno strumentista, e se suonava in un teatro non poteva far a meno dell'orchestra.

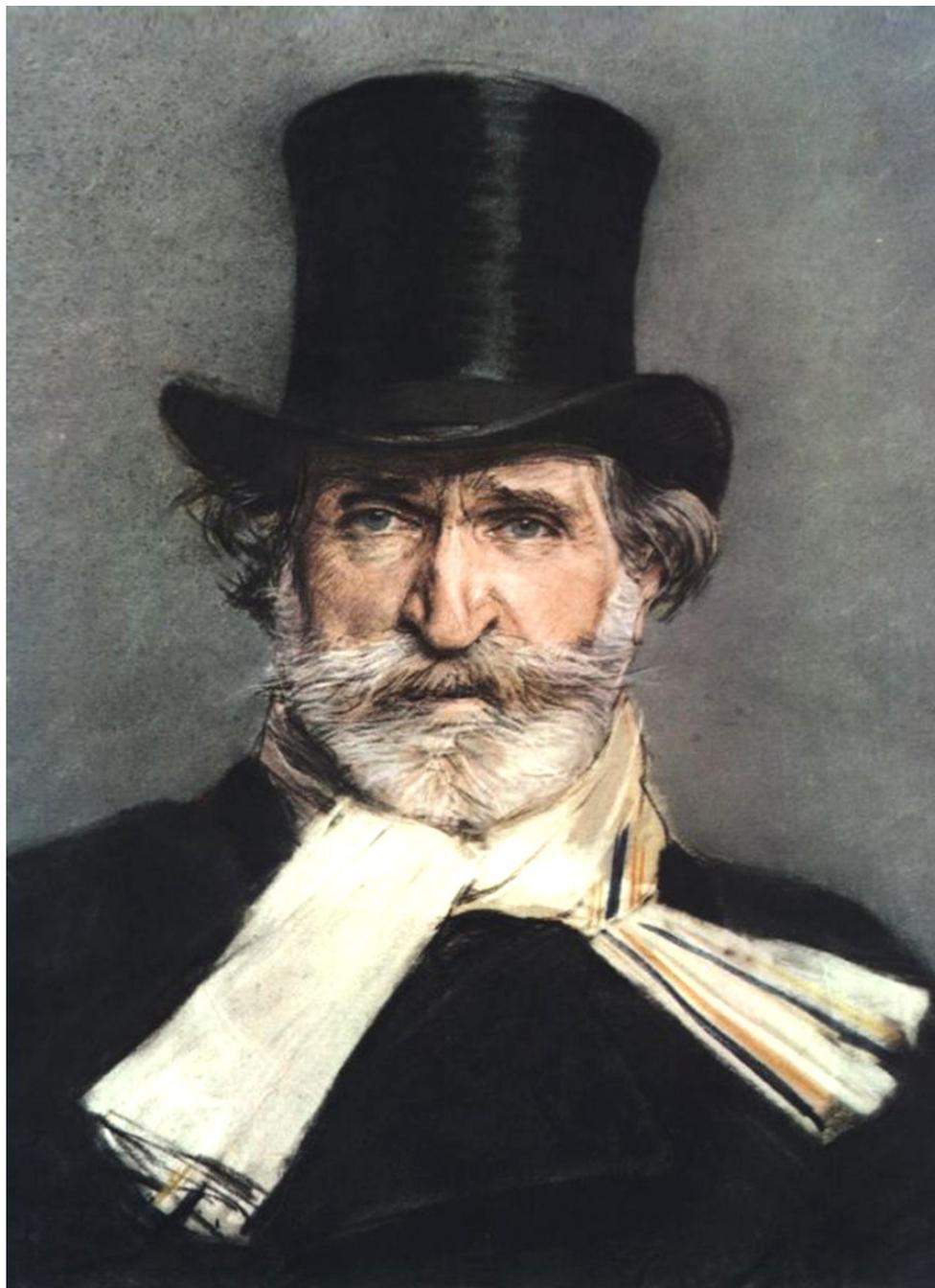
Liszt si presentò invece nel giugno del 1839, da solo, di fronte ad un pubblico pagante che era convenuto nel palazzo dell'ambasciata di Russia a Roma e, scrivendo alla principessa di Belgiojoso, parafrasò orgogliosamente il motto di Luigi XIV: "Il concerto son Io". L'anno dopo, a Londra, inventò anche il termine nuovo, *recital*, anzi *recitals on the piano*, recitazioni al pianoforte, mettendo in programma musiche originali per pianoforte, Trascrizioni da pezzi sinfonici, Trascrizioni da Lieder e Parafrasi da melodrammi.

Il suo intento era chiarissimo: il suo programma era simile a quello dei concerti che si tenevano in teatro, ma invece di un centinaio di esecutori c'era sul palco un solo eroe che sfidava il drago, il Pubblico.

I successori mantennero nei loro repertori le Fantasie drammatiche di Liszt. Ma quando il recital era ormai diventato un'istituzione permanente della vita musicale i critici cominciarono a borbottare che Liszt era in fondo in fondo scusabile perché aveva seminato in un terreno incolto, ma che quando il terreno era stato ormai dissodato e cominciava a dar frutti copiosi non c'era alcun bisogno di far ancora ricorso a espedienti come le Trascrizioni, le Parafrasi, le Fantasie drammatiche. E per una buona parte

del Novecento tutto questo ampio settore del catalogo di Liszt andò in disuso o, meglio, fu tenuto stentatamente in vita nella discografia a scopo documentario, mentre i pochi pianisti - Cherkassky, Wild, Bolet - che si ostinarono a non separarsene del tutto fecero la figura dei nostalgici e degli incolti.

GIUSEPPE VERDI



Nel *Miserere del "Trovatore"* è prima di tutto da ammirare l'ambientazione sonora, la resa con mezzi puramente pianistici della cupezza, della caligine della notte in cui, di fronte alla "torre ove di Stato gemono i prigionieri" si consuma il dramma di Leonora.

Liszt si preoccupa di dare con il pianoforte quello che nel teatro danno le luci, e ci riesce perfettamente.

Fino al "Di te, di te scordarmi" di Leonora segue fedelmente la forma verdiana, poi se ne scosta con un'ardita modulazione da la bemolle maggiore a si maggiore, e in seguito a re maggiore, ripetendo con una strumentazione diversa una sezione, aggiunge una coda trionfale e conclude anche in questo caso con la glorificazione della donna.

Liszt bilancia così la forma del pezzo, che sarebbe altrimenti monca perché nell'originale di Verdi il *Miserere* è inquadrato fra "D'amor sull'ali rosee" e "Tu vedrai che amore in terra".

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 10 maggio 2007**

RIGOLETTO. PARAPHRASE DE CONCERT, S 434

Musica: Franz Liszt

Organico: pianoforte

Composizione: 1859 circa

Edizione: Schuberth, Lipsia, 1860

Basato sul quartetto "Bella figlia dell'amore" dall'opera "Rigoletto" di Giuseppe Verdi

Per il *Quartetto* del *Rigoletto* parlo di Parafrasi, non di Trascrizione, perché Liszt interviene, sebbene in modo limitato, sulla forma della musica di Verdi.

Vi interviene premettendo al *Quartetto* una introduzione, tematica, facendogli seguire una coda di grande effetto spettacolare, e aggiungendo, nei punti di snodo di alcuni episodi, delle brevi cadenze fortemente virtuosistiche.

Una marginale, ma importante modificazione viene poi introdotta da Liszt nella frase iniziale del tenore, «Bella figlia dell'amore»: alle parole «le mie pene» l'intervallo di quinta giusta di Verdi diventa un intervallo di quinta diminuita.

La trasposizione delle quattro voci sul pianoforte pone a Liszt un problema di percepibilità, che viene risolto trasportando all'acuto, in una zona dove nessuna voce potrebbe in verità arrivare, alcune frasi di Maddalena («Ah, ah, rido mio Signore», ecc.).

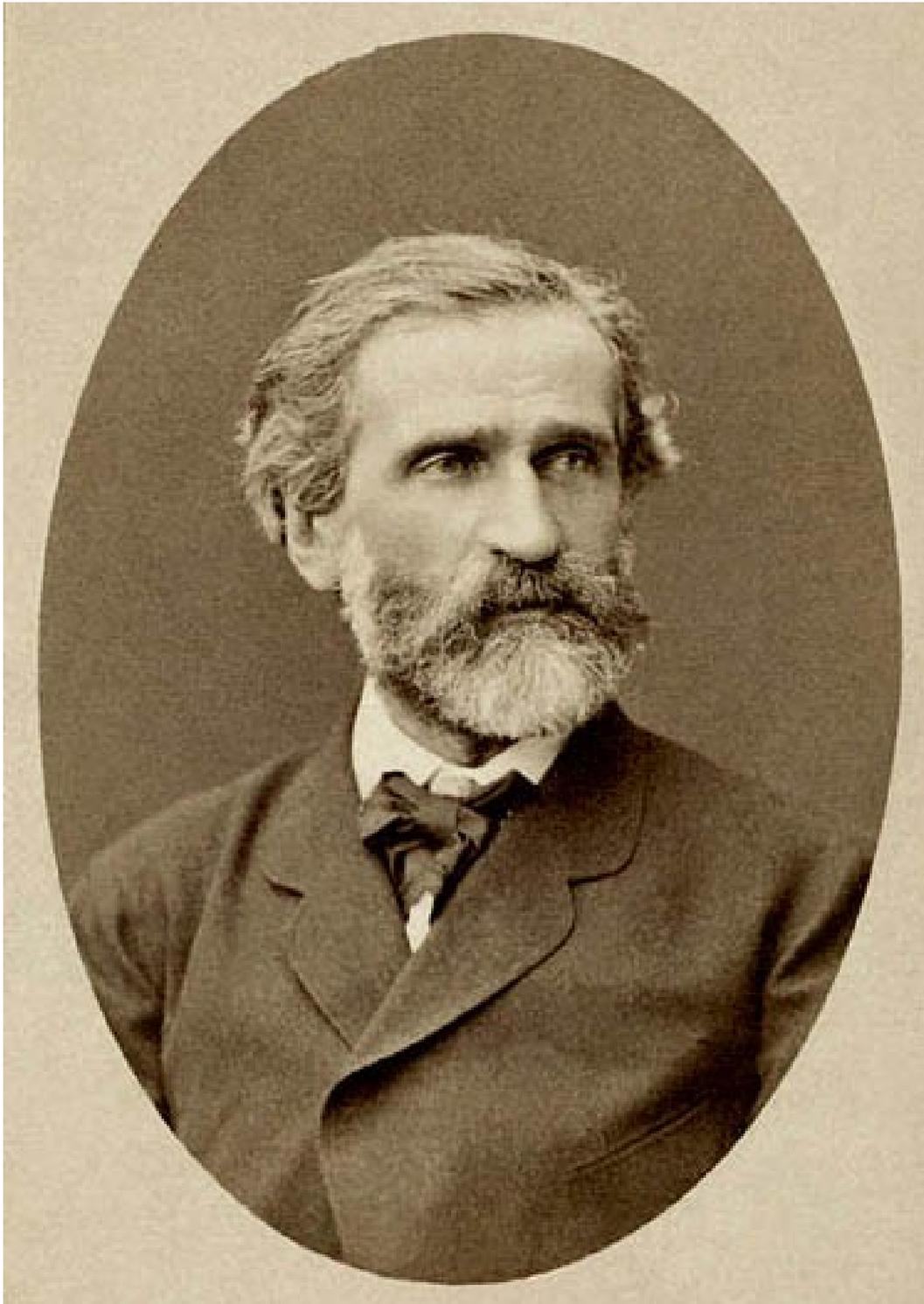
In questo modo tre dei quattro personaggi - Gilda, Maddalena, il Duca - risultano perfettamente individuati, mentre resta un po' in ombra, come del resto nell'originale di Verdi, Rigoletto.

Nella parte conclusiva del *Quartetto*, infine, Liszt adotta una strumentazione pianistica che richiama alla memoria un effetto tipico (ottave rapidamente ribattute) del pianoforte meccanico o pianola.

La musica da teatro, popolare nell'Ottocento, diventa anche musica da strada, popolarissima presso tutti coloro che a teatro non ci vanno.

Insomma, nella Parafraresi del Rigoletto troviamo un grande pezzo da concerto, un teatro strumentale e un piccolo saggio di sociologia della musica.

GIUSEPPE VERDI



Per questa ragione, credo, questa Parafrasi di Liszt rimase in repertorio anche negli anni, all'incirca dal 1930 al 1980, in cui le Parafrasi erano considerate espressione tipica del peggior cattivo gusto ottocentesco.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 febbraio 1996**

AIDA. DANZA SACRA E DUETTO FINALE, S 436

Musica: Franz Liszt

Organico: pianoforte

Composizione: 1876 circa

Edizione: Ricordi, Milano, 1879

Dedica: Toni Raab

Basato su parti dell'opera *Aida* di Giuseppe Verdi

La *Danza sacra e Duetto finale dell'"Aida"* venne composto negli anni settanta e fu pubblicato nel 1879. Questa nuova Parafrasi verdiana, essendo posteriore al 1861, data in cui Liszt si stabilisce a Roma, appartiene ad un momento creativo diverso da quello delle altre. In senso lato si può dire che l'*Aida* vista da Liszt sia preraffaellita: tutta l'ambientazione sonora dell'ultima scena dell'opera è sottile, trasparente, casta.

Siamo ancora lontani dal radicalismo dell'ultima Parafrasi verdiana di Liszt, quella sul *Simon Boccanegra* (1882), e tuttavia siamo anche lontani dal *Rigoletto* e dal *Trovatore*.

Ed è questa la più chiara dimostrazione del fatto che in Liszt l'accostamento al melodramma nasceva da un forte stimolo creativo che andava ben al di là dello sfruttamento concertistico di musiche teatrali molto popolari.

Piero Rattalino

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 10 maggio 2007

GIUSEPPE VERDI



MORTE DI ISOTTA DAL TRISTANO E ISOTTA, S 447

Trascrizione per pianoforte dall'opera di Richard Wagner

Musica: Franz Liszt

- Sehr langsam

Organico: pianoforte

Composizione: 1867

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1868

Basato sull'opera Tristan und Isolde, WWV 90 di Richard Wagner

Le Trascrizioni di Liszt svolsero un ruolo non secondario nella diffusione della musica di Wagner, ex-maestro di Cappella del re di Sassonia costretto a scappare all'estero dopo aver preso parte attiva ai moti rivoluzionari del 1848-49.

Liszt aiutò finanziariamente Wagner, e le sue Trascrizioni, eseguite da vari pianisti, soddisfarono la curiosità del pubblico per la "musica dell'avvenire" prima che i teatri decidessero di rischiare con i drammi wagneriani la loro reputazione.

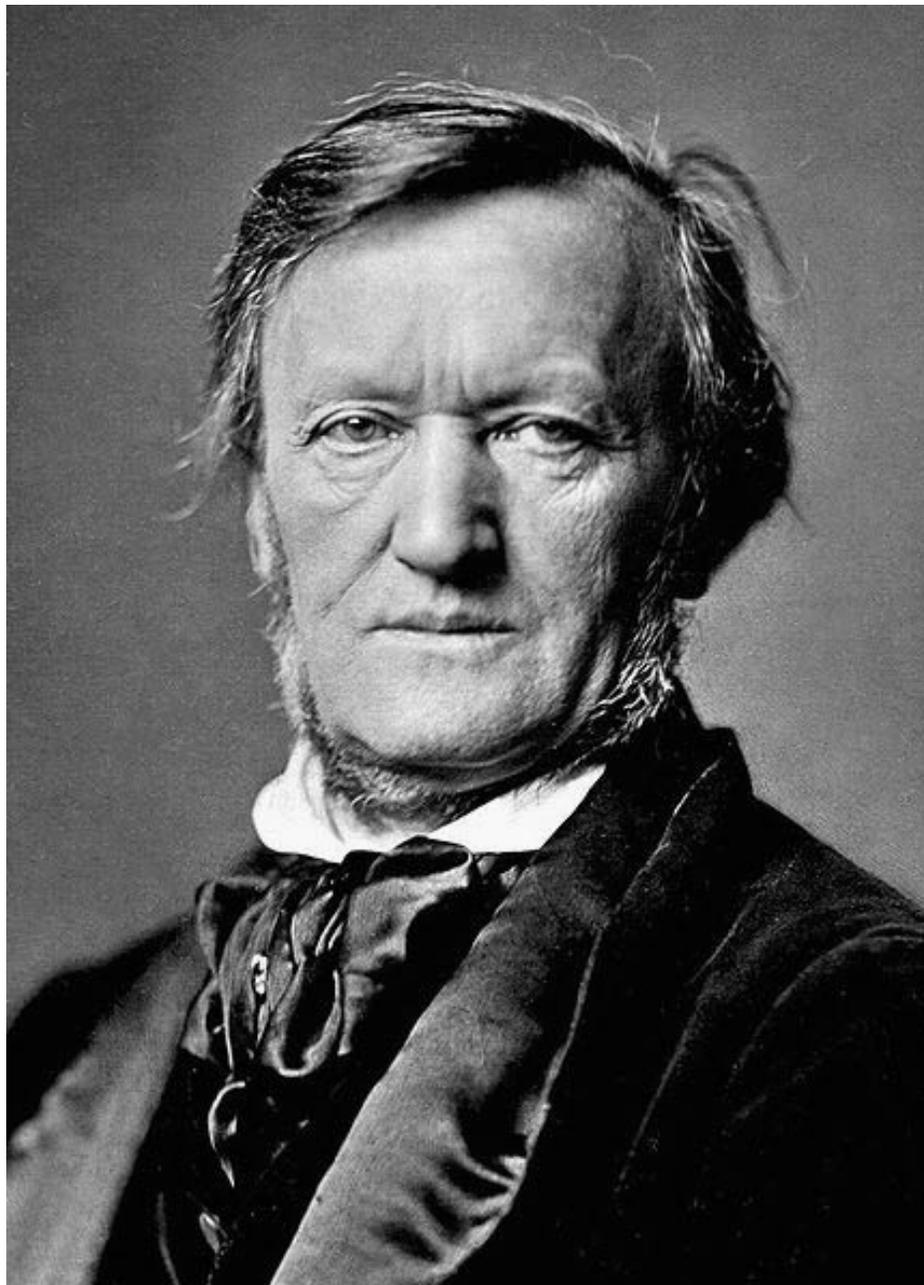
La trascrizione della *Morte di Isotta* è però posteriore al momento in cui Wagner, diventato il *coqueluche* del re di Baviera Luigi II, era stato purgato dai suoi trascorsi di rivoluzionario ed aveva potuto mettere in scena a Monaco il *Tristano e Isotta*.

Il dramma, è vero, era stato rappresentato ma non era ancora rappresentabile ovunque. Venivano invece eseguiti in concerto il *Preludio* e la *Morte di Isotta*, però non tutte le orchestre sinfoniche erano in grado di affrontare i due difficilissimi pezzi.

Liszt trascrisse la *Morte* nel 1867 ma, stranamente, non trascrisse il *Preludio*. La *Morte di Isotta*, splendida trascrizione che per essere resa adeguatamente richiede una suprema arte del tocco, entrò in repertorio e vi rimase anche quando altre Trascrizioni di Liszt ne vennero escluse perché il "genere" veniva guardato con sospetto. Fra le più celebri interpretazioni è da ricordare quella di Vladimir Horowitz, registrata

pochi giorni prima della morte, mentre non è stata conservata in disco quella di Sviatoslav Richter.

RICHARD WAGNER



Pietro Rattalino

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica

PARTITURE PER PIANOFORTE, TRASCRIITURE, ECC.

GRANDE SYMPHONIE FANTASTIQUE, S 470

Musica: Hector Berlioz

Trascrizione per pianoforte: Franz Liszt

1. Visions et passions - Largo. Allegro agitato e appassionato assai
2. Un bal - Valse. Allegro non troppo
3. Scène au champ - Adagio
4. Marche au supplice - Allegretto non troppo
5. Songe d'une nuit du Sabbat - Larghetto. Allegro. Ronde du Sabbat

Organico: pianoforte

Composizione: 1833

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1834

Trascrizione per pianoforte della Sinfonia fantastica, op. 14, di Hector Berlioz

Una sera del 1830 Liszt trascina Berlioz a mangiare a casa sua. Lo fa con entusiasmo, con energia, conducendo il collega "per così dire, con la forza", come ricorderà Berlioz in una lettera al padre. Ma fa bene: seduti a tavola, i due musicisti fraternizzano rapidamente, provando una reciproca, istintiva simpatia, diventando così grandi amici.

Berlioz gli parla del *Faust* di Goethe, che Liszt non conosce e che si fionda a leggere; Liszt dichiara a Berlioz tutta la sua devozione, e sarà il solo collega al quale il francese darà del tu per tutta la vita.

Quella sera, dunque, si pongono le basi per la nascita di una partitura anomala, appartenente a un genere nuovo.

Un lavoro destinato al pianoforte, che dovrebbe essere ospitato su ciò che tecnicamente si chiama spartito, e che invece l'autore, Liszt, definisce "partitura per pianoforte", alludendo alla originaria stesura orchestrale.

Quella sera scocca la scintilla che indurrà Liszt a trascrivere per pianoforte quel *monstre* che è la *Sinfonia fantastica* di Berlioz.

HECTOR BERLIOZ



Certo, la pratica della trascrizione esisteva anche prima. La si usava per poter suonare su un pianoforte musica destinata ad altri organici - per lo più all'orchestra - e in fondo non ci voleva una genialità particolare nel comprimere sui due pentagrammi i molti righi di una partitura: si tralasciava ciò che risultava impossibile eseguire con le due sole mani a disposizione, si metteva in evidenza la melodia, si riempiva con l'armonia desunta dall'originale e, insomma, si dava un'idea di ciò che la versione orchestrale doveva essere. Lo poteva fare anche un buon copista e, a pensarci, è quello che si chiede di fare in modo estemporaneo, all'impronta, ai compositori quando in conservatorio seguono - ed è un obbligo - l'apposito corso di "lettura della partitura".

No, trascrivendo la *Sinfonia Fantastica* Liszt inizia un genere, apre un filone nel quale il pianoforte non è più soltanto un comodo mezzo meccanico per fare ascoltare un po' di note, ma diventa un sintetizzatore di timbri, colori, soluzioni tecniche ideate per fare esplodere dentro la cassa armonica i fuochi artificiali di una grande orchestra sinfonica. Liszt lo sa, lo sa perfettamente. In una lettera del settembre 1837 scrive: "Grazie ai progressi già compiuti, e a quelli che il lavoro assiduo dei pianisti fa compiere ogni giorno, il pianoforte estende sempre di più la propria potenza assimilatrice. Noi produciamo arpeggi come fa l'arpa, emettiamo note lunghe come fanno gli strumenti a fiato, degli staccati e mille altri passaggi che un tempo sembravano appannaggio specifico di questo o quello strumento. [...] Siamo arrivati ad ottenere degli effetti sinfonici soddisfacenti e dei quali i nostri predecessori non avevano alcuna idea; perché gli arrangiamenti finora fatti delle grandi composizioni vocali e strumentali, per la loro povertà e la loro uniforme vacuità, testimoniano la scarsa confidenza che si aveva nelle risorse dello strumento. [...] Se non erro, io ho dato, in primo luogo nella partitura per pianoforte della *Sinfonia fantastica*, l'idea di un altro modo di procedere. Mi sono impegnato scrupolosamente, come se si trattasse della traduzione di un testo sacro, nel trasportare sul pianoforte non soltanto l'ossatura della Sinfonia, ma i dettagli e la molteplicità delle combinazioni armoniche e ritmiche. [...] Ho dato al mio lavoro la definizione di *Partitura per pianoforte* per rendere più evidente l'intenzione di seguire passo a passo l'orchestra e di non lasciarle altro vantaggio che quello della massa e della varietà dei suoni. Ciò che ho intrapreso per la *Sinfonia* di Berlioz lo continuo ora per quelle di

Beethoven. Il serio studio delle sue opere, il sentimento profondo della loro bellezza quasi infinita, e anche le risorse del pianoforte che, grazie a un esercizio costante, mi sono diventate familiari, mi rendono forse meno inadatto di un altro per questo compito impegnativo".

HECTOR BERLIOZ



Gli esiti sono sbalorditivi, per la ricchezza della resa sonora e per l'impegno quasi sovrumano che richiedono all'interprete. Se ne accorge Schumann, che la scopre e nel 1835 recensisce la *Sinfonia fantastica* solo grazie a questa trascrizione, rendendosi perfettamente conto della novità: "Liszt ha preparato questa riduzione con così tanto ardore ed entusiasmo che la si deve considerare come un'opera originale, un riassunto dei suoi profondi studi, una scuola pratica del pianoforte per l'esecuzione di partiture orchestrali. Quest'arte dell'interpretazione così diversa dalla cura del virtuoso nel mettere in rilievo il particolare, l'estrema varietà di tocco che esige, l'impiego così efficace del pedale, la combinazione così chiara delle diverse parti, in breve la conoscenza delle risorse e dei segreti così numerosi che il pianoforte ancora nasconde - tutto questo non può essere che il lavoro di un maestro e di un genio dell'interpretazione come Liszt si è dimostrato sopra tutti. In queste condizioni, la riduzione pianistica può farsi ascoltare audacemente di fianco all'esecuzione orchestrale, ed è così che è accaduto quando Liszt l'ha suonata in pubblico, a Parigi, non troppo tempo fa, come introduzione a una Sinfonia posteriore di Berlioz (*Melologue*, seguito della *Fantastica*)".

In questa sua ricreazione per il pianoforte, la pagina di Berlioz trasmette dunque tutto il vigore che ha addosso e non è difficile capire l'impressione che l'originale fece, il 5 dicembre 1830, in una Parigi dove Sinfonia, fino a quella sera, significava costruzione classica in quattro movimenti, come avevano insegnato Mozart, Beethoven, Schubert o Mendelssohn. Berlioz irrompe sulla scena con il prototipo della futura musica a programma, e spiega che la sua partitura sta raccontando una storia. È una storia talmente eccessiva, smodata, che il pubblico viene travolto dalla illustrazione verbale prima ancora che dalla musica - altrettanto sopra le righe, per le abitudini dell'epoca. Ci si trovò dunque a seguire le peripezie dell'eroe protagonista, un giovane musicista innamorato, secondo il programma di Berlioz (integralmente riportato nella prefazione alla partitura). Che era poi lui stesso, ovviamente, travolto dalla passione per un'attrice irlandese che lo faceva diventare matto.

Stando al programma, comunque, il giovane si è avvelenato con l'oppio perché non ne può più dei continui tradimenti dell'amata. Solo che non assume abbastanza narcotico e anziché morire si ritrova in un sonno denso di allucinazioni incredibili. È in queste sue particolari condizioni

che tutte le sensazioni e tutti i pensieri vengono trasposti in suoni e frasi musicali, tanto che l'immagine della signorina diventa addirittura una precisa melodia, una *idée fixe* che ritorna ciclicamente nel corso della partitura. E che cosa succede nel corso di questo sonno così speciale?

BERLIOZ GIOVANE



Nel primo movimento (*Sogni. Passioni*) il giovane ripensa a come si sentiva prima di incontrare la donna. Poi, improvvisamente, si ricorda del suo amore travolgente, delle gelosie, delle angosce provocate dalla figura di lei.

Nel secondo movimento (*Ballo*) l'eroe incontra la propria bella nel mezzo di una festa danzante.

Nel terzo movimento (*Scena campestre*) si è di sera, in una campagna quieta, ad osservare due pastori che intonano il *ranz des vaches*, la tipica melodia pastorale svizzera.

Per un momento ci si rilassa, si distendono i nervi, fino a che ricompaiono l'*idée fixe* e il turbamento per l'amata che è lontana.

Si ascolta un'ultima volta il *ranz des vaches* e poi il sole tramonta, si odono dei tuoni lontani, prevalgono la solitudine e il silenzio.

Nel quarto movimento (*Marcia al supplizio*) il protagonista sogna di avere assassinato l'amante, di essere stato condannato a morte e di venir condotto al supplizio.

Una marcia cupa, selvaggia e solenne insieme, accompagna la processione; per un istante ritorna l'*idée fixe* ma è soltanto un attimo, perché il "colpo fatale" la interrompe bruscamente.

Nel quinto movimento (*Sogno di una notte di sabba*) il povero compositore innamorato sogna di trovarsi nel bel mezzo di un sabba infernale, circondato da streghe e mostri che si sono dati appuntamento lì per assistere al suo funerale.

Rumori, gemiti, scoppi di risa circolano tra i pentagrammi, fino a che ritorna l'*idée fixe*, stavolta però trasformata in un motivo grottesco. La donna si unisce alla danza infernale, si sentono dei rintocchi di campana che intonano il *Dies irae* e, per finire, si ascoltano la danza del sabba e il *Dies irae* sovrapposti. Niente di meno!

Ora, già è piuttosto intrigante ascoltare questa storia musicale nella versione orchestrale; immaginatela in una ricreazione pianistica, dove è difficile evitare di identificare l'interprete con il protagonista; e tenete presente che le esecuzioni di questa trascrizione cessarono praticamente dopo che Liszt stesso, per alcuni anni, aveva proposto la partitura in

concerto, sia perché le esecuzioni orchestrali si facevano più numerose e sia perché probabilmente non esistevano altri pianisti in grado di rendere sulla tastiera le enormi difficoltà della scrittura.

Nicola Campogrande

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 novembre 2006**

MEPHISTOWALZER I, S 514

Trascrizione per pianoforte dal Faust di Lenau - Prima versione

Musica: Franz Liszt

- Allegro vivace (la maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1859 - 1861

Edizione: Schuberth, Lipsia, 1862

Dedica: Carl Tausig

Vedi a S 110 la trascrizione per orchestra

Fra i miti letterari che affascinarono profondamente Liszt, quello di Faust è senza dubbio centrale. L'uomo che, per ottenere la conoscenza, vende al diavolo la sua anima, in qualche misura rispecchia la personalità del compositore, teso lungo tutta la sua esistenza ad una conoscenza totale attraverso la musica ma anche agitato continuamente da scrupoli morali e da un autentico e sentito travaglio religioso.

Non si trattava, d'altronde, di una preferenza eccentrica rispetto ai gusti letterari della sua epoca: Faust è onnipresente tra gli artisti romantici, letto, meditato e rielaborato in poesia, in pittura e in musica. Per citare solo i musicisti più vicini a Liszt, possiamo ricordare Richard Wagner con l'Ouverture *Faust*, Hector Berlioz con *La damnation de Faust* e Robert Schumann con le *Scene dal Faust di Goethe*, tutti brani composti negli anni Quaranta e nei primi Cinquanta del XIX secolo.

Ciò che vogliamo sottolineare è come il personaggio di Faust e del diavolo che lo seduce e lo perde, Mefistofele, si legavano indissolubilmente all'immaginario dell'intellettuale romantico.

WOLFGANG WOV GOETHE



Liszt dedica a Faust una Sinfonia, la *Faust-Symphonie*, eseguita per la prima volta nel 1857 e tratta dall'opera di Goethe; le tre parti di cui si compone sono dedicate ciascuna ad uno dei tre personaggi fondamentali del dramma, Faust, Gretchen e Mefistofele. Evidentemente però il diabolico Mefistofele agiva ancora potentemente nella sua fantasia, al punto da suscitare ben quattro ulteriori *Mephisto-Walzer* per pianoforte, i primi due dei quali con una versione anche per orchestra. Il primo, dedicato a Karl Tausig, eccezionale pianista ed allievo preferito di Liszt, è il più noto ed eseguito e fu composto tra il 1859 e il 1861. Liszt si rifa al *Faust* di Nikolas Lenau, isolando l'episodio della danza al villaggio, come recita il sottotitolo (*Der Tanz in der Doifschenke*).

Faust e Mefistofele, passando presso un villaggio dove si tiene una festa, sono attratti dalla musica; il diavolo invita Faust a danzare e strappando il violino dalle mani del musicista, inizia a suonare un diabolico Valzer, sulle note del quale Faust si allontanerà nel bosco danzando vorticosamente.

Per ricreare la diabolica danza di perdizione Liszt mette in campo tutti gli artifici della tecnica trascendentale; accordi pieni di note che si spostano su tutta l'ampiezza della tastiera, ottave, trilli, posizioni ardite sui tasti neri, tutto ad una velocità più che sostenuta, diabolica quanto promette il titolo, e che fanno di questo notissimo pezzo uno dei cavalli di battaglia dei virtuosi della tastiera. Dal punto di vista formale abbiamo una struttura ormai consolidata: dopo un'ampia introduzione, si susseguono fondamentalmente due temi, ben caratterizzati e variamente elaborati, il primo irruente e aggressivo, arrogantemente assertivo, il secondo languidamente subdolo, niente altro che la traduzione musicale delle due facce del diavolo, quella dell'ira e quella della seduzione. È l'aspetto ritmico che ci propone delle autentiche sorprese, la maggiore delle quali è il trovare in alcune sezioni centrali e in quella finale non più un tempo ternario come si conviene ad un Valzer ma un binario 2/4. La forma-valzer è diventata ormai così elastica da poter abdicare anche alla sua caratteristica principale, la ternarietà.

Daniela Gangale

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 marzo 2011

LIEBESLIED (WIDMUNG), S 566

Musica: Franz Liszt

- Inning, lebhaft (1a bemolle maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1848

Edizione: Kistner, Lipsia, 1848

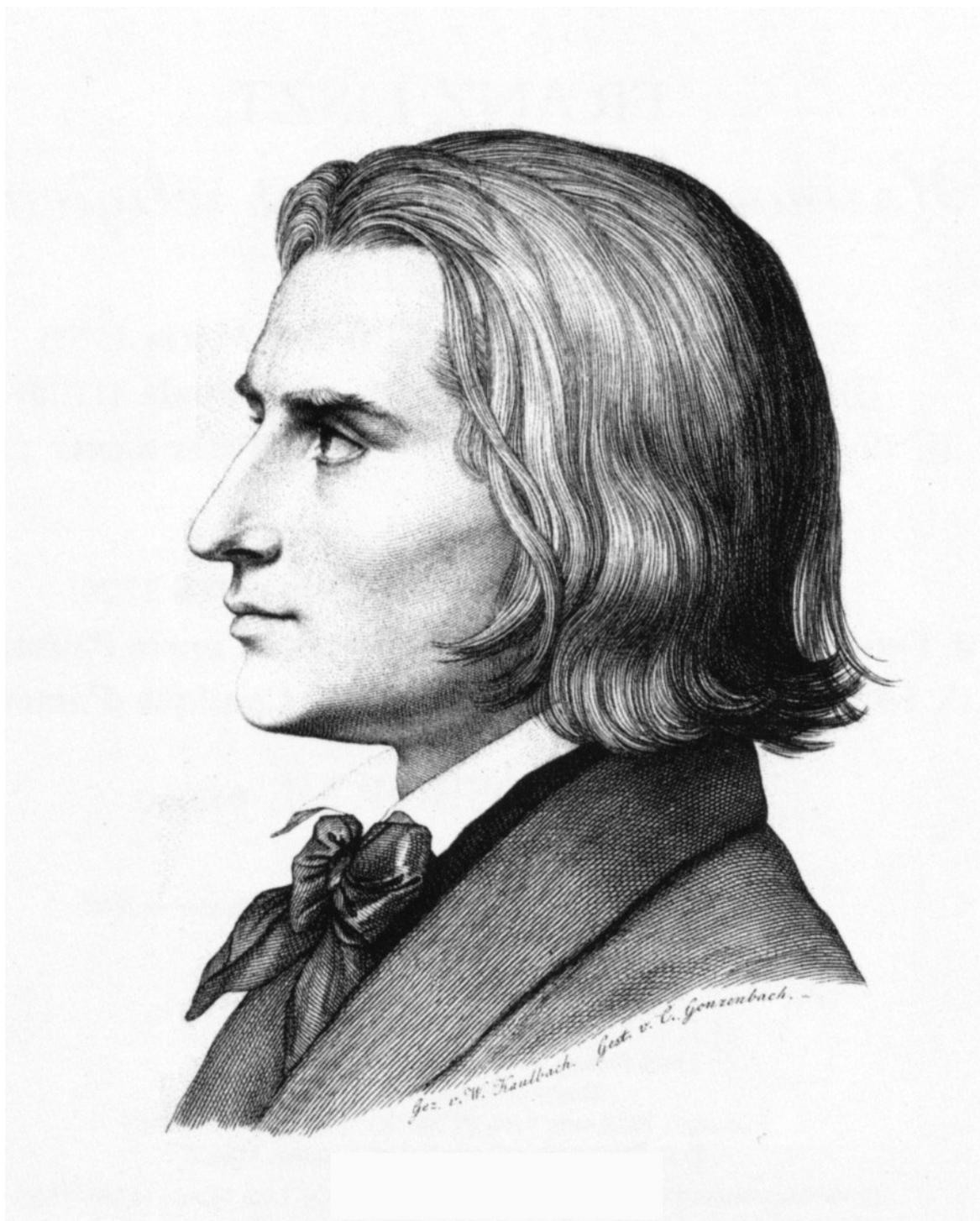
Trascrizione del n. 1 di "Myrthen", op.25 di Robert Schumann

Il catalogo pianistico di Franz Liszt comprende, per grandi linee, tre differenti gruppi di opere: gli Studi (ovvero le composizioni dedicate alla tecnica pianistica, che testimoniano la progressiva evoluzione del virtuoso), le composizioni originarie (dalle quali soprattutto emerge la poetica dell'artista) e le Trascrizioni di brani di altri autori. Quest'ultimo settore assume delle proporzioni immense, sorprendenti, con oltre 250 opere; delle quali, circa 150 appartengono al genere delle "Trascrizioni" vere e proprie (in cui cioè il testo originario delle opere trascritte rimane sostanzialmente inalterato), le rimanenti invece al genere delle "Parafrasi" ("reminiscenze" o "fantasie", libere rielaborazioni, vere e proprie composizioni originarie su temi di altri autori).

Difficile spiegare la consistenza numerica delle Trascrizioni lisztiane senza tenere presente la particolare funzione svolta dal pianoforte nel secolo scorso nel campo della divulgazione. In un mondo in cui non esistevano tecniche di riproduzione del suono, lo strumento a tastiera era destinatario di una sterminata produzione di riduzioni che consentivano anche all'esecutore dilettante, nel salotto della propria abitazione, di far risuonare le principali melodie delle opere più in voga.

L'opera di Liszt in questo campo, ovviamente, ha ambizioni ben maggiori, costituisce la parte quintessenziale e duratura della produzione di consumo. Le "Trascrizioni" propriamente dette concernono in genere opere controverse, di difficile diffusione, di ostica comprensione; la scrittura pianistica, in molti casi di Trascrizioni di opere sinfoniche, cerca di restituire, con particolari soluzioni tecniche, la complessità della tessitura orchestrale (come nel caso celeberrimo della *Symphonie Fantastique* di Berlioz).

Ne emerge l'immagine di Liszt come quella dell'uomo di cultura, instancabile divulgatore delle più progredite tendenze dell'avanguardia europea.



In questo filone, stupirà forse di trovare anche una vastissima serie di Trascrizioni di *Lieder* di Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Robert e Clara Schumann, nonché di autori minori come Robert Franz e Josef Dessauer.

Nell'Ottocento, infatti, non esisteva la prassi concertistica del recital liederistico, e dunque la circolazione della produzione liederistica - come dire di uno dei settori più vasti e importanti degli autori romantici - era estremamente limitata.

Le Trascrizioni lisztiane ebbero appunto la funzione di portare all'attenzione del grande pubblico queste opere; sugli spartiti pianistici viene spesso riportato il testo poetico originario, e la linea melodica vocale si staglia sempre nitidamente.

È questo anche il caso del *Lied Widmung* ("*Dedica*") di Schumann, su testo di Rückert, appartenente alla raccolta *Myrten* del 1840, l'anno del matrimonio con Clara.

E infatti la pagina è in realtà un tenero omaggio nuziale. La Trascrizione di Liszt fu scritta nel 1848 e pubblicata a Lipsia da Kistner; l'effusione lirica dell'originale rimane inalterata, ma tutte le sonorità pianistiche vengono potenziate (non senza l'aggiunta di qualche passaggio di soddisfazione per il virtuoso), in vista della destinazione del brano alla sala di concerto piuttosto che al salotto.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 24 marzo 1994**

MUSICA CORALE SACRA

DIE LEGENDE DER HEILIGEN ELISABETH, S 2

Oratorio in due parti per soli, coro e orchestra

Musica: Franz Liszt

Testo: Otto Roquette

Prima parte:

1. Einleitung (Introduzione orchestrale)
2. Ankunft der Elisabeth auf Wartburg:
 - a. Bewillkommung des Volks und des Landgrafen Hermann
 - b. Aussprache des ungarischen Magnaten, und Einstimmung des Chors
 - c. Erwiderung des Landgrafen Hermann
 - d. Erstes Mittheilen Ludwig's und Elisabeth's
 - e. Kinderspiele und Kinderchorf. Wiederholte Bewillkommung des Chors
3. Ludwig:
 - a. Jagdlied
 - b. Begegnung Ludwig's mit Elisabeth
 - c. Das Rosenmirakel
 - d. Danksagung's-Gebet Ludwig's und Elisabeth's mit Zufügung des Chors
4. Die Kreuzritter:
 - a. Chor der Kreuzritter

- b. Recitativ des Landgrafen Ludwig
- c. Der Abschied Ludwig's von Elisabeth
- d. Chor und Marsch der Kreuzritter
- e. Marsch des Kreuzzugs

Seconda parte:

- 4. Landgräfin Sophie:
 - a. Dialog der Landgräfin Sophie mit dem Seneschul
 - b. Klage der Elisabeth
 - c. Ihre Vertreibung aus Wartburg
 - d. Sturm
- 5. Elisabeth:
 - a. Gebet
 - b. Heimath's-Traum und Gedenken
 - c. Chor der Armen. Stimmen der Werke der Barmherzigkeit
 - d. Elisabeth's Hinscheiden
 - e. Chor der Engel
- 6. Feierliche Bestattung der Elisabeth
 - a. Recapitulirung der Hauptmotiv als Orchester-Interludium
 - b. Der Kaiser Friederich II von Hohenstaufen
 - c. Trauerchor der Armen und des Volks
 - d. Aufzug der Kreuzritter
 - e. Kirchenchor. Ungarische und deutsche Bischöfe

Organico: soprano, contralto, 3 baritoni, basso, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo, campana, arpa, organo, archi

Composizione: 1857 - 1862

Prima esecuzione: Budapest, Pesti Nemzeti Magyar Színház, 15 agosto 1867

Edizione: Kahnt, Lipsia, 1867

Dedica: Luigi II di Baviera

SINOSI

PARTE I

QUADRO I - ARRIVO DI ELISABETTA ALLA WARTBURG

Accompagnata da un fastoso corteo di nobili ungheresi Elisabetta giunge alla Wartburg salutata dalla famiglia del Langravio e dal popolo di Turingia. Un magnate ungherese la consegna ad Ermanno fra canti di giubilo dei bambini e del popolo.

QUADRO II - IL LANGRAVIO LUDOVICO

Tornando dalla caccia Ludovico sorprende Elisabetta che, trasgredendo ai suoi ordini, si reca alle capanne dei poveri con cibo e vino. Costretta a mostrare ciò che porta, Elisabetta stupefatta trova il suo grembiule pieno di rose mentre un soave profumo e una luce divina si diffondono intorno.

QUADRO III - I CROCIATI

In questo quadro si assiste all'addio del Langravio Ludovico alla moglie e al popolo prima della partenza per la crociata. Conclude la scena una festosa "Marcia dei Crociati".

PARTE II

QUADRO IV - LA CONTESSA SOFIA

Dopo la morte di Ludovico, Sofia, invano trattenuta da un prudente Siniscalco, rivela apertamente e mette in atto il suo proposito di cacciare Elisabetta dal regno. Quest'ultima abbandona il castello con i figli mentre imperversa una violenta tempesta.

QUADRO V - IL LANGRAVIO LUDOVICO

Elisabetta morente ricorda con commozione la vita passata, la patria, il marito, i figli. Infine, circondata dai poveri, muore lodando il Signore.

QUADRO VI - SOLENNE FUNERALE DI ELISABETTA

L'ultimo quadro rappresenta l'imperatore Federico II d'Ungheria che consacra a Marburg la nuova Santa al cospetto del popolo, dei guerrieri e dei messi d'Ungheria. La scena si conclude con l'inno latino intonato prima dai vescovi ungheresi e poi da tutto il popolo.

La leggenda di Santa Elisabetta è senza dubbio l'opera religiosa più ambiziosa di Liszt e rappresenta il primo esempio di rapporto tra musica e pittura inteso in senso moderno. Il libretto di Otto Roquette (1824-1869), infatti, trae una profonda ispirazione da sei affreschi, realizzati da Moritz von Schwind (1854-1855) nel castello di Wartburg, nei quali si narra la vita della Santa patrona d'Ungheria e protettrice dei panettieri. La relazione quasi diretta che si stabilirà tra gli espressionisti e Debussy, tra l'astrattismo di Picasso e certo Stravinskij, è qui quasi preconizzata e si esprime attraverso una estrema aderenza del suono alla parola, a sua volta fortemente legata all'immagine.

Eseguita per la prima volta sotto la conduzione dell'autore nel 1865 a Pest, subito dopo fu diretta da Hans von Bülow a Monaco e da Smetana a Praga.

La *Leggenda* racconta la vita di Elisabetta, figlia di Andrea Re di Ungheria, che nacque nel 1207 e visse i suoi primi anni nella fortezza d'Eisenach. Andata sposa all'età di 14 anni al Langravio di Turingia Ludwig IV, manifestò l'intenzione di dedicarsi ai poveri più che ai fasti

della vita di corte. Vedova a soli 20 anni, scacciata dalla sua terra dalla matrigna, la Langravia Sofia, si ritirò a Marbourg dove, entrata nel Terzo Ordine francescano, fondò un ospedale e si consacrò alla cura dei malati.

OTTO ROQUETTE



Nel rappresentare una vita così intesa Liszt non esitò a fare allusioni alla forma operistica, pur rimanendo ancorato alla struttura oratoriale, tanto che nel 1881 si oppose ad una rappresentazione scenica a Weimar.

Strutturata in due parti, ciascuna di tre numeri, la partitura si basa su cinque idee musicali principali. Il primo motivo è l'*incipit* di una antica melodia ungherese del XVI secolo, dal titolo *Quasi stella matutina*, scritta per la festa di Santa Elisabetta del Portogallo e raccolta per Liszt dal compositore Mihly Mosonyi.

Questo tema è quello più frequentemente utilizzato e il più soggetto a rivisitazioni: lo si trova trattato contrappuntisticamente, trionfante e omofono, sviluppato, travestito o utilizzato per frammenti.

La seconda idea è un canto ecclesiastico tratto da una raccolta ungherese del XVII secolo.

La terza proviene da un'aria di danza popolare trasmessa a Liszt dal violinista Ede Reményi e che il compositore utilizzò per accentuare il carattere folclorico di certi passaggi.

Il quarto tema, una melodia sassone del XVIII secolo, fu presentato a Liszt da A. W. Gottschalg come un canto di pellegrini tedeschi del Medio Evo ed è utilizzato dal compositore come base degli interludi orchestrali.

Il quinto motivo, infine, consiste di tre semplici note che costituiscono l'*incipit* di molte melodie gregoriane.

Il compositore ricorda nella prefazione di avere utilizzato quest'ultima idea anche nella *Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran* (fuga del *Gloria*), nel coro finale della *Dante-Symphonie*. Lo stesso tema apparirà anche nella *Via Crucis* e nella *Sonata in si minore*.

Liszt considera infatti questo motivo come il simbolo della croce e lo utilizza molto spesso per dare omogeneità a passaggi che hanno qualche relazione con il dolore o con la croce stessa.

Una sorta di marchio di riconoscimento della sofferenza, che richiama il procedimento contrappuntistico utilizzato da Bach quando intendeva sottolineare i momenti in cui faceva riferimento a Dio ponendo al basso, come omaggio, le note dedotte dalla traslitterazione del suo nome.

LUIGI II DI BAVIERA



Allo stesso modo Liszt, di fronte al dolore, ripropone ossessivamente le tre note di quel tema che, scarse ed eloquenti, trasmettono a pieno il senso di sofferenza e al tempo stesso di ammirato stupore che l'autore doveva provare al cospetto di un personaggio della statura di Santa Elisabetta.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 ottobre 2000

CHRISTUS, S 3

Oratorio in tre parti per soli, coro, organo e orchestra

Musica: Franz Liszt

Testo: dalle sacre scritture e dalla liturgia cattolica scelti da Franz Liszt

Oratorium in Nativitate Domini / Weihnachts-Oratorium

1. Rorate coeli / Einleitung
2. Angelus Domini / Pastorale und Verkündigung des Engels
3. Stabat Mater speciosa / Hymnus
4. Hirtenspiel an der Krippe / Pastorale
5. Et ecce stella / Die heiligen drei Könige Marsch

Post Epiphaniam / Nach Epiphania

6. Beati pauperes spiritu / Die Seligpreisungen
Utilizza il "Die Seligkeiten" R 529
7. Pater noster / Gebet
Basato sul Pater noster II R 519

8. Tu es Petrus / Die Gründung der Kirche
basato sulla versione per organo di "Pio IX", R 391
9. Et ecce motus magnus / Das Wunder
10. Hosanna, benedictus qui venit / Der Einzug in Jerusalem

Passio et resurrectio / Passion und Auferstehung

11. Tristis est anima mea
12. Stabat Mater dolorosa
13. O filii et filiae / Hymnus Paschalis
14. Resurrexit!

Organico: soprano, contralto tenore, baritono, basso, doppio coro misto, coro di voci bianche, 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi (2 anche corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, campane, arpa, organo, archi

Composizione: 1862 - Weimar, 29 settembre 1866

Prima esecuzione: Weimar, Herder-Kirche, 29 maggio 1873

Edizione: Schuberth, Lipsia, 1872

L'Oratorio per soli, coro, orchestra e organo *Christus*, al quale l'autore lavorò a più riprese e per un arco di tempo di oltre dieci anni, realizzando una partitura di ampie proporzioni, è divisa in tre parti contenenti ben 14 movimenti o quadri musicali.

Una prima esecuzione non completa dell'Oratorio. ebbe luogo a Vienna nel 1871, sotto la direzione d'orchestra di Anton Rubinstein, con Bruckner nel ruolo di organista e con il coro del Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Fu lo stesso Liszt a dirigere in modo organico e completo per la prima volta l'Oratorio in una chiesa di Weimar il 29 maggio 1873, alla presenza di un pubblico di eccezione nel quale spiccava il nome di Wagner.

Il testo del *Christus* è opera del musicista, il quale ha attinto direttamente e liberamente alle Sacre Scritture in lingua latina, rispettando il senso

religioso e profondamente dottrinale che anima ogni episodio, dove si avverte, a volte in modo possente e incisivo, tra spirito contemplativo e forza rappresentativa, la caratteristica stilistica di questo artista.



La prima parte, intitolata "Oratorio di Natale", presenta nuclei tematici di intonazione gregoriana sin dal preludio, disegnato come un affresco sinfonico dai colori delicatamente evocativi. Dopo l'apparizione di un angelo (soprano) annunciante la venuta di Cristo Redentore seguono il coro festoso del "Gloria in excelsis Deo", il canto orchestrale dei pastori in adorazione e la marcia dei re Magi, ispirata, a detta dello stesso autore, ad alcuni famosi quadri della pittura seicentesca. Uno "Stabat Mater speciosa" espresso da un coro fervidamente religioso conclude il primo "pannello" dell'Oratorio.

La seconda parte reca il titolo "Dopo l'Epifania": si apre con le Beatitudini, continua con un grandioso "Pater noster", con un interludio pure sinfonico celebrante la fondazione della Chiesa, passa a descrivere il miracolo della tempesta placata da Cristo e termina con l'osannante saluto al figlio di Dio che entra in Gerusalemme.

L'ultima parte, chiamata "Passione e Resurrezione", viene introdotta dall'orchestra, a commento del "Tristis est anima mea" pronunciata dalla

voce di Cristo (baritono). Si ode quindi il poderoso coro a cinque voci sulle parole dello "Stabat Mater", innestato sulla esposizione del mezzosoprano. Seguono man mano l'inno "O filii et filiae", il fugato "Resurrexit" e il massiccio e slanciato "Christus vincit, Christus regnat" dalle robuste risonanze fideistiche di tradizione cattolica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 ottobre 1986

VIA CRUCIS. LE 14 STAZIONI DELLA CROCE, S 53

per mezzosoprano, baritono, coro e organo (o pianoforte)

Musica: Franz Liszt

1. Introduzione: Vexilla regis - Andante maestoso
Organico: coro misto
2. Stazione
Organico: basso, organo
3. Stazione: Ave crux
Organico: baritono, organo
4. Stazione: Stabat mater - Lento
Organico: coro misto, organo
5. Stazione - Lento
Organico: organo
6. Stazione - Andante
Organico: Organo
7. Stazione - Andante
Organico: coro misto, organo
8. Stazione
Organico: coro misto, organo

9. Stazione: Nolite flere - Andante un poco mosso
Organico: baritono, organo
10. Stazione - Lento
Organico: coro misto, organo
11. Stazione - Lento
Organico: organo
12. Stazione: Crucifige - Andante
Organico: coro maschile, organo
13. Stazione: Eli lamma - Andante ma non troppo
Organico: baritono, coro femminile, organo
14. Stazione - Andante moderato
Organico: organo
15. Stazione - Andante
Organico: mezzosoprano, baritono, coro misto, organo

Composizione: 1876 - Budapest, 26 febbraio 1879

Prima esecuzione: Budapest, Magyar Királyi Állami Operaház, venerdì santo (29 marzo) 1929

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1936

Il Romanticismo musicale, oltre le più diverse accezioni del termine, si mostra un po' simile alla Divina Provvidenza che, come ognuno sa, "ha sì gran braccia" con tutto quello che segue. E proprio due suoi protagonisti d'eccezione, di significativa e particolare valenza, Berlioz e Liszt denunciano taluni suoi aspetti estremi che ne estendono e alterano ulteriormente le generiche linee di demarcazione.

Epperò, unitamente a talune affinità di esperienze e comportamenti per così dire professionali, si distinguono nettamente tra loro per molti versi. Intanto il maestro ungherese è un autentico "uomo dell'Est" - primo di una serie di compositori appartenenti a quell'area destinati a dar nuovo volto alla musica occidentale - che nel terzo decennio del secolo XIX riesce ad imporsi nei circoli delle società musicali parigine e londinesi per le sue prodigiose facoltà pianistiche, che lo porteranno a inaugurare un nuovo tipo di concertista alonato di "divismo", per allora privilegio

degli idoli canori. La personalità del compositore non è diversa, anzi mostra ancor più pronunciata la sua identità d'origine. "Sprovvisto d'ogni legame naturale con il classicismo", fa notare un moderno suo biografo conterraneo, non è quindi condizionato da retaggi tradizionali di forme e linguaggi.



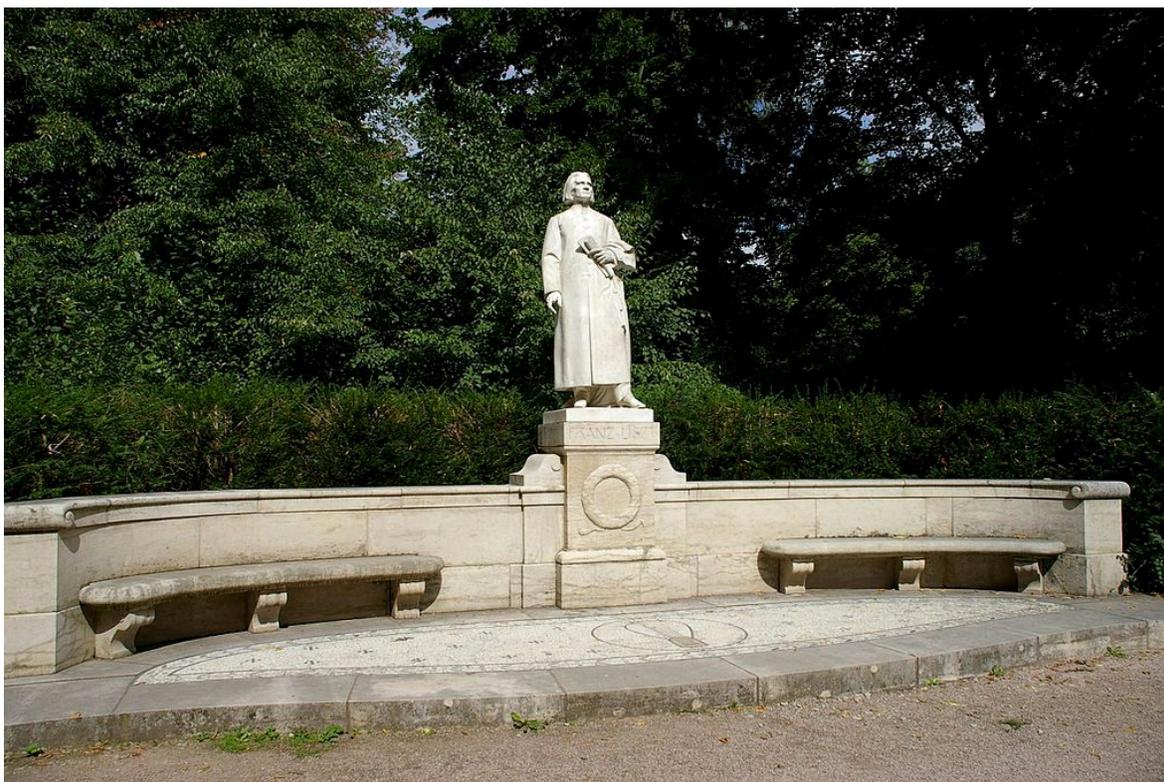
La sua onnivora disinibita *inventio* lo sprona a incursioni su ogni versante della civiltà musicale d'occidente (salvo l'opera e la letteratura per archi): dal gregoriano ad alcuni arcaismi modali della sua terra, dalle polifonie rinascimentali al corale protestante, dagli esemplari procedimenti della scienza bachiana al più acceso cromatismo romantico del suo tempo, nel quale ovviamente ha assidue frequentazioni anche per le reciproche sollecitazioni con il gran genio del suo possente genere Richard Wagner.

Sono questi tutti punti di riferimento dettati da un compiaciuto vagabondare dell'estro, da una avventurosa mobilità del gusto e delle curiosità culturali, ora secondo impulsi spontanei dell'animo, ora per occasioni mondane o cerimoniali. Ma una certa costanza o reiterazione di comportamenti Liszt la riserva proprio alla musica sacra, che detiene uno spazio cospicuo nel crogiolo della sua produzione, seppure in modi multiformi, dalla paginetta devozionale di un'Ave Maria a una imponente struttura sinfonico-corale come l'Oratorio *Christus* (1855-56) entro un corpus d'opere sacre contenente un altro Oratorio, varie Messe e numerosi Salmi, Te Deum, Tantum Ergo e via enumerando.

La religiosità lisztiana, per quel che può contare ai fini della valutazione critica dell'opera, è un chiaro esempio di romantica identità tra arte e vita, tratteggiata com'è da percorsi in assonanza con le varianti della sua condotta stilistica. Per la Wittgenstein, sua misticheggiante amante seconda, il Ferenc è un genio "semifrancescano e semizigano", mentre agli occhi di un testimone d'eccezione, lo storico Gregorovius in un suo "diario romano", Liszt appare "fanaticamente cattolico", proprio all'opposto di una fuggevole annotazione nicciana ne "Il caso Wagner", che lo vede impegnato a fondare una società intitolata a Heinrich Schütz "allo scopo di coltivare e diffondere musica di chiesa "listata (zeta sottintesa?) di furbizia", per finire con Alfred Einstein che dopo riconoscimenti elogiativi ritiene adeguata la definizione di "cristianesimo diletante".

Eppure nella *Via Crucis* per soli, coro misto e organo o pianoforte, composta tra la fine del 1878 e il '79 tra Roma e Budapest, dunque 14 anni dopo la consacrazione di sacerdote negli ordini minori si avvertono tratti di sentito "sacro" fervore. E con una scrittura di scabra semplicità ieratica, Liszt avvolge le 14 "stazioni", precedute da un preambulium,

improntandole a una sorta d'Oratorio in formato ridotto a carattere narrativo, con il sostegno di un calcolato montaggio "rappresentativo" di alcuni brani estrapolati da testi poetici della letteratura latina medievale e relative intonazioni gregoriane e da passi evangelici interpolati da corali protestanti.



Il preambulum prende avvio con il coro all'unisono che intona, sull'originaria melodia gregoriana, i primi due versi dell'inno "Vexilla regis prodeunt", seguiti dai due che concludono l'intero inno di Venanzio Fortunato. Una seconda sezione riprende la melodia gregoriana, questa volta affidata alla trama, *polifonica* dei solisti, su "O crux, ave, spes unica" (dai libri liturgici non dal testo di Fortunato).

La prima "stazione" inizia con una introduzione strumentale che risolve su un "a solo" del basso (Pilato), sentenziante. Dei *due quadri* seguenti l'uno vede Cristo sotto il peso della croce e l'altro la sua prima caduta: nel primo, breve ripresa solistica su "Ave crux"; nel secondo quadro voci virili scandiscono lo "Jesus cadit", cui segue un terzetto di soliste che canta tre versetti dello *Stabat Mater*.

Il solo pianoforte rievoca le due scene successive (IV e V): l'incontro di Gesù con la madre e l'intervento pietoso del Cireneo.

Segue quello di Veronica (VI st.) che il coro misto accompagna con il corale luterano che con altro testo Bach ha utilizzato nella *Matthäus Passion*.

Il discorso musicale, nella seconda caduta (VII st.) replica "Jesus cadit" e lo *Stabat* summenzionati. La scena delle donne di Gerusalemme (VIII st.) è commentata da una introduzione pianistica e da un conciso recitativo del baritono (vi affiorano echi di un cromatismo tristaneggiante); quindi si assiste alla terza caduta (IX st.) con gli stessi brani della precedente.

Dolenti figurazioni discendenti del solo pianoforte delineano la dolorosa immagine del Cristo martirizzato (X st.) e il suo supremo sacrificio (XI st.) è rievocato dalle insistenti ed efferate esclamazioni "Crucifige" del coro maschile.

La voce clamante del Cristo in croce (XII st.) e le sue parole tramandate dai Vangeli son rimemorate dal solo baritono: voce della solitudine usata sulle armonie del pianoforte, come un sommesso responsorio, che lascia poi a tre soliste femminili l'eco delle ultime parole di Gesù "Consummatum est".

L'episodio è concluso da un corale protestante a quattro voci miste, estensivamente rielaborato su affrante parole di compianto e di lutto; il seguente, la deposizione di Cristo (XIII st.), è commentato dal solo pianoforte.

Con la ripresa nell'ultima stazione dell'iniziale canto gregoriano, dapprima nel pianoforte poi nella voce del mezzosoprano sui quattro versi dell'"Ave crux spes unica" che in un modo responsoriale si alternano con il coro a tre voci miste, l'opera perviene alla sua conclusione con il coro misto che ripetutamente intona il solo incipit "Ave crux...ave...ave".

Guido Turchi

Testo

INTRODUZIONE

CORO

Vexilla regis prodeunt,
fulget crucis mysterium
qua vita mortem pertulit
et morte vitam protulit.

Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine
dicendo nationibus
regnabit a Ugnò Deus.
Amen.

O crux
ave spes unica
mundi salus et gloria
hoc passionis tempore
piis adauge gratiam,
reisque dele crimina.
Amen.

I STAZIONE - Gesù è condannato a morte

BASSO SOLO (PILATO)

Innocens
ego sum a sanguine justì hujus.

II STAZIONE - Gesù si carica della croce

BARITONO SOLO

Ave crux!

III STAZIONE - Gesù cade per la prima volta

TENORI E BASSI

Jesus cadit.

SOPRANI E CONTRALTI

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrymosa,
dum pendeat filius.

IV STAZIONE - Gesù incontra sua madre
Interludio per pianoforte solo

V STAZIONE - Simone aiuta Gesù a caricarsi di nuovo della croce
Interludio per pianoforte solo

VI STAZIONE - Santa Veronica

CORO

O Haupt voll Blut und Wunden
voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt, zum Spott gebunden
mit einer Dornenkron!
O Haupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr und Zier
jetzt aber höchst beschimpfet
gegrüßet seist du mir!

VII STAZIONE - Gesù cade per la seconda volta

TENORI E BASSI

Jesus cadit.

SOPRANI E CONTRALTI

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrymosa,
dum pendeat filius.

VIII STAZIONE - La donna di Gerusalemme

BARITONO SOLO

Nolite fiere super me
sed super vos ipsas flete
et super filios vestros.

IX STAZIONE - Gesù cade per la terza volta

TENORI E BASSI

Jesus cadit.

SOPRANI E CONTRALTI

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrymosa,
dum pendeat filius.

X STAZIONE - Gesù viene spogliato della tunica
Interludio per pianoforte solo

XI STAZIONE - Gesù viene crocifisso

TENORI E BASSI

Crucifige, crucifige.

XII STAZIONE - Gesù muore sulla croce

BARITONO SOLO

Eli, Eli, lama Sabachthani?
In manus tuas commendo spiritum meum.
Consummatum est.

SOPRANI E CONTRALTI

Consummatum est

CORO

O Traurigkeit,
O Herzeleid,
ist das nicht zubeklagen?
Gott des Vaters einigs Kind
wird ins Grab getragen.

XIII STAZIONE - Gesù viene deposto dalla croce
Interludio per pianoforte solo

XIV STAZIONE - Gesù viene sepolto

MEZZOSOPRANO SOLO E CORO

Ave crux spes unica,
mundi salus et gloria,
Auge piis justitiam.
Reisque dona veniam!
Amen.
Ave crux!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Basilica di San Lorenzo in Lucina, 31 ottobre 2000**



HERR WIE LANGE (SALMO XIII), S 13/2 PER TENORE, CORO E ORCHESTRA

Musica: Franz Liszt

Seconda versione

Organico: tenore, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, organo, archi

Composizione: 1859 - 1863

Prima esecuzione: Karlsruhe, 22 agosto 1864

Edizione: Kahnt, Lipsia, 1864

Dedica: Peter Cornelius

Ideali cenobitici presiedevano alla vita quotidiana nella residenza di Altenburg, presso Weimar, dove dal 1848 si erano stabiliti Franz e Carolyne. Alle sei di mattina, Franz sedeva allo scrittoio donde si irradiava la sua attività ecumenica, quasi di presbitero preposto ad una comunità eterogenea, ma non meno affollata all'occasione, di quella abitata dai quattromila monaci sui monti della Nitria. Come si addiceva all'uomo che aveva abbandonato le tentazioni del concertismo militante per la contemplazione creativa, non era raro che alla porta bussasse, metaforicamente, qualche pellegrino illustre, come Richard Wagner, e che fossero istituiti contatti spirituali con altri di non minore rilievo, come Berlioz e Schumann.

Le parole di George Sand offrono un'immagine quasi perfetta di quegli ideali: «Car, lorsque le prodige de la descente du Paraclet s'accomplit sur les disciples de Jésus, le ciel s'ouvrit audessus de leurs tetes et ils durent entendre et retenir confusément les chants des brulants séraphins et les harpes d'or de ces beaux vieillards couronnés, qui apparurent de nouveau plus tard a Jean l'apocalyptique, et dont il put ouïr les divins accords parmi les vents de quelque nuit d'orage sur les grèves désertes de son ile. O vous, qui, dans le silence des nuits, surprenez les mystères sacrés; vous, mon cher Franz, a qui l'esprit de Dieu ouvre les oreilles, «fin que vous entendiez de loin le célestes concerts, et que vous nous les transmettiez, a nous infirmes et abandonnés!». Il kitsch di questa visione alla porporina rivaleggia con i soggetti sacri dipinti alla Wartburg da

Moritz von Schwind, ai quali si deve l'ispirazione della *Leggenda di Santa Elisabetta*.

Come si legge nel settimo entretien delle *Soirées de Saint-Pétersbourg*, la Sacra Scrittura non offriva soltanto esemplari preziosità figurative, era anche il ricettacolo di ogni poesia, soprattutto di quella suprema davidica, cui non erano paragonabili «la chaleur putride de Sapho ou l'enthousiasme soldé de Pindare».

PETER CORNELIUS



In questo clima di rinascita cattolica, che Liszt aveva assorbito sotto l'influsso di Lamennais ed esposto, per quanto di competenza professionale, nel saggio sulla *Musica religiosa del futuro* (1834), maturarono le suggestioni estetizzanti di una spiritualità confessionale in moto dalle istanze trascendentali romantiche agli esiti ornamentali decadenti: nell'itinerario dall'irrazionalità al *décor*, Liszt immaginava un rinnovamento popolarizzatore della musica sacra.

«Lagrima e sangue» furono versate sulla partitura del *Salmo XIII*, nel quale desolazione, fede, celebrazione segnano i momenti del colloquio con Dio. Liszt ne aveva redatto una prima versione per soprano, tenore, baritono, coro e orchestra, eseguita il 6 dicembre 1855 a Berlino; successivamente, a Iena il 15 marzo 1857, fu eseguita l'attuale versione.

Nelle sette parti del Salmo, tre sono le componenti stilistiche dell'assunto lisztiano: non di quello testuale dove l'autore si identifica, va da sé, con l'invocante ed orante *Roi-Prophète*; ma di quello musicale, dove più precise appaiono le suture dell'arazzo.

Il motto, corrispondente alla ripetuta invocazione «Herr wie lange », traccia il modello del recitativo teatrale wagneriano, nel quale si inserisce il coro; nella parte successiva (*Andante con moto*) il recitativo si connette al disegno imitativo che riproduce lo stile della musica sacra concertata tardo settecentesca.

Il *Lied* solistico e corale, in un cullante tempo doppio ternario (appena un capello al di qua del Valzer cantato), appare alle parole «Schaue doch» (*Andante mosso*), per cedere nuovamente al recitativo (*Allegro agitato*) e alla ripresa del *Lied* (*Allegro moderato*; «Ich aber hoffe»), conclusa con la citazione di trombe barocche e con il *trompe l'oeil* della fuga in stile severo (*Allegro energico*; «Ich will dem Herrn») che approda alla ricapitolazione in maggiore del motto d'apertura (*Andante maestoso*) come trionfalistica supremazia del contrappunto festivo sulla smarrita teatralità dell'inizio.

Teatro, *Lied*, Oratorio erano dunque i concreti sottintesi di Liszt quando affermava che, nella musica sacra, occorreva «risalire alle sorgenti vive che zampillano nella vita eterna».

Testo

Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen? Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir? Fino a quando, Signore, mi dimenticherai? Fino a quando mi nasconderai il tuo volto?

Wie lange soll ich sorgen ih meiner Seele und mich ängstigen in meinem Herzen täglich? Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben? Fino a quando avrò l'ansia nell'anima e l'affanno nel cuore ogni giorno? Fino a quando s'innalzerà il nemico sopra di me?

Schaue doch und erhöre mich, mein Herr, mein Gott! Erleuchte meine Augen, dass ich nicht im Tod entschlafe, Guarda, rispondimi, Signore, mio Dio! Illumina gli occhi miei, che io non mi addormenti nella morte,

dass nicht mein Feind rühme, er sei meiner mächtig geworden, und meine Widersacher, sich nicht freuen, dass ich niederliege. che il mio nemico non dica di avermi sopraffatto, e i miei avversari non si rallegrino della mia sconfitta.

Ich aber hoffe darauf, dass du so gnädig bist; mein Herz freuet sich dass du so gerne hilfst. Ich will dem Herrn singen dass er so wohl an mir thut. Ma io spero nella tua benevolenza; il mio cuore gioisce perché tu soccorri volentieri. Canterò al Signore perché mi ha beneficato.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 24 novembre 1974

PIANOFORTE E ORCHESTRA

TOTENTANZ, PARAFRASI DEL DIES IRAE, S 126 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

Musica: Franz Liszt

1. Tema: Andante
2. Allegro moderato
3. Marcato
4. Molto vivace
5. Lento
6. Vivace, allegro animato

Organico: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tam-tam, triangolo, piatti, archi

Composizione: 1847 - 1853 (revisione 1859)

Prima esecuzione: L'Aia, Koninklijke Nederduitsche Schouwburg, 15 aprile 1865

Edizione: Siegel, Lipsia, 1865

Dedica: Hans von Bülow

Un'altra libera rielaborazione d'antiche melodie - ma ben diverse per origine e carattere da quelle zingane - è *Totentanz*, pezzo molto più pensato ed elaborato della *Fantasia su temi popolari ungheresi*, tanto da richiedere una gestazione d'oltre vent'anni, con lunghissimi periodi d'interruzione. Circa nel 1838, mentre osservava il grande affresco del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa, Liszt ebbe l'idea d'una composizione in cui una melodia profondamente legata all'idea della morte, cioè la sequenza gregoriana del *Dies irae*, fosse protagonista d'un Concerto per pianoforte e orchestra di tipo completamente nuovo.

Ne iniziò la composizione ma la lasciò allo stato d'abbozzo, per riprenderla negli operosi anni di Weimar e portarla a termine nel 1849; in seguito tornò più volte su questa prima versione, fino a darle l'aspetto definitivo nel 1859. Ma la prima esecuzione ebbe luogo soltanto il 15 aprile 1865, all'Aja, col titolo di *Totentanz* (Danza macabra): sul podio stava il grande direttore olandese Johannes Verhulst e al pianoforte sedeva Hans von Bülow, alle cui straordinarie risorse di forza e di tecnica pianistica è dedicato "con la massima stima e riconoscenza" questo pezzo di trascendente virtuosismo.

HANS VON BÜLOW



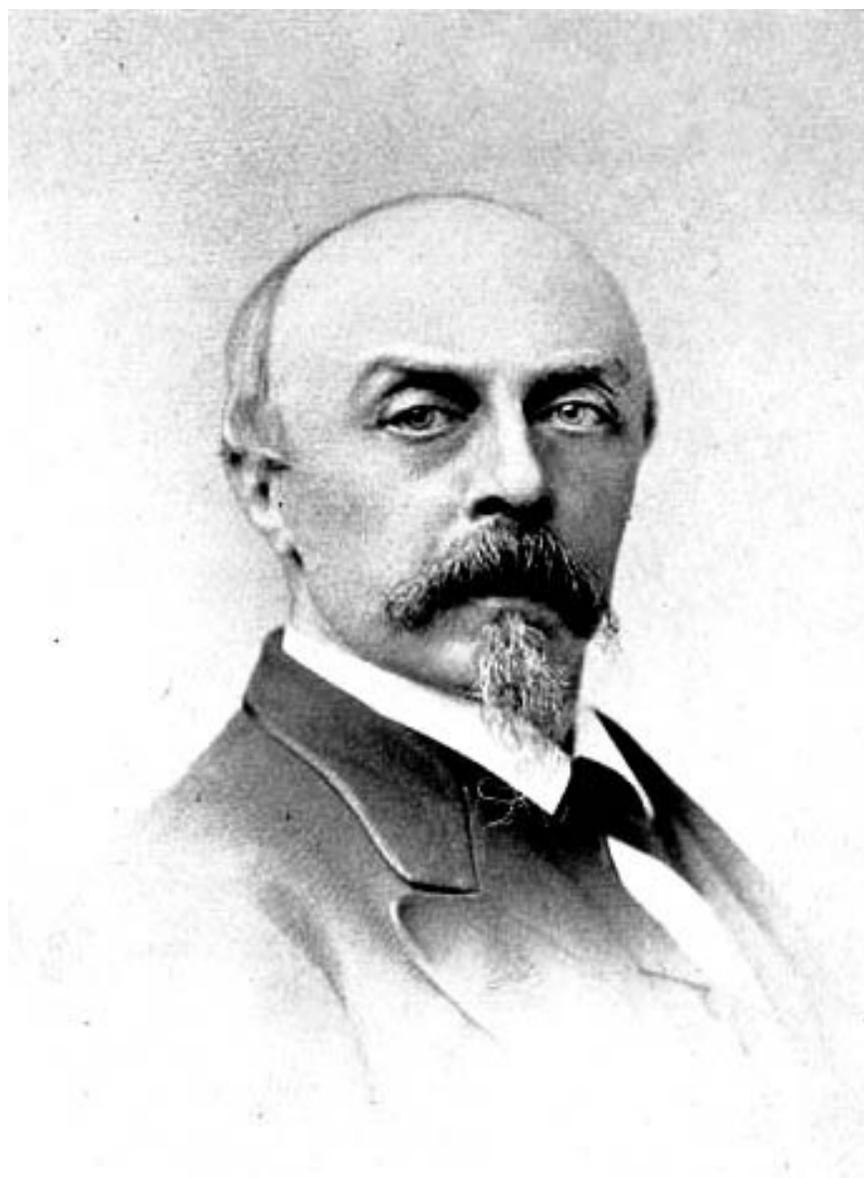
L'abitudine lisztiana di non considerare mai un'opera definitivamente conclusa, ma di modificarla ogni volta che gli tornava fra le mani, adeguandola alle mutate circostanze esterne o alle nuove concezioni artistiche, rende estremamente intricato il suo catalogo, perché sotto un unico titolo si possono nascondere composizioni profondamente diverse.

È il caso di *Totentanz*, di cui si esegue comunemente la versione "rivista secondo le indicazioni dell'autore" che è stata edita dal pianista e compositore russo Alexander Siloti, allievo di Liszt nonché fondatore nel 1885 della Liszt Gesellschaft. Però nel 1919 Ferruccio Busoni ne ha pubblicato una diversa versione, che egli riteneva risalire al 1849 e che invece costituisce uno stadio intermedio, del 1853: questa versione differisce da quella pubblicata da Siloti per molti aspetti, di cui almeno tre rivestono particolare importanza. Primo: l'inizio, col *Dies irae* suonato dai fagotti e dai tromboni sui colpi del tam-tam, è immerso in un'atmosfera più grave e suggestiva. Secondo: nel finale i riflettori sono puntati sull'orchestra, con un risultato completamente diverso, sebbene egualmente elettrizzante. Terzo: dopo il secondo gruppo di variazioni, è inserita la melodia gregoriana del *De profundis*, che non solo rende questa versione più introversa e meditativa e meno virtuosistica e fantasmagorica, ma in qualche modo getta una luce diversa anche sulla versione definitiva. D'altronde già un contemporaneo di Liszt aveva saputo leggere a fondo in questa musica, affermando che «non è una piacevole e divertente pittura di genere, ma un pezzo di carattere serio ed espressivo, il cui contenuto poetico va molto al di là dei limiti delle variazioni da concerto».

Questa composizione può essere descritta come tre blocchi di variazioni sul *Dies irae* separati da due cadenze pianistiche, più un'introduzione e una coda: ma, come il trecentesco affresco di Pisa è costituito da episodi accostati l'uno all'altro e svincolati dalle leggi della prospettiva, così il *Totentanz* lisztiano non segue alcun ordinamento simmetrico di tipo classico e si sviluppa con voluta e sottolineata discontinuità formale, mentre alla coerenza ideale provvedono i ritorni del *Dies irae*, il cui ossuto profilo melodico spunta in ogni angolo, ora terrificante, ora grottesco. In questa serie di libere variazioni sul *Dies irae* (ma alcune sfruttano anche il *De profundis*) la fantasia poetica e l'inventiva tecnica di Liszt non si arrestano di fronte ai precetti del "buon gusto" o a qualsiasi altro ostacolo ma inseguono ad ogni momento l'ideale

romantico di superare ogni limite, di dire una parola mai udita e stupefacente, di spezzare ogni legame con il passato, con l'ordine, con le regole. In alcuni momenti si può restare imbarazzati di fronte ad effetti che possono sembrare di dubbio gusto, eppure, se si superano i normali metri di giudizio, si riconosce in questa straordinaria partitura una miniera di spunti assolutamente geniali, che i compositori più giovani mediteranno attentamente.

HANS VON BÜLOW



Il trattamento del pianoforte va oltre il mero virtuosismo: il virtuosismo c'è, ma non ha la funzione di decorare il pezzo con una *broderie* di trilli, scale e arpeggi o di ampliare al massimo la "capacità di fuoco" dello strumento, bensì serve ad ottenere una grande varietà ritmica e un colore timbrico inconsueto, raggiunto anche con effetti percussivi e con lo sfruttamento delle zone estreme della tastiera, sia verso il grave che verso l'acuto.

Anche il dialogo tra solista e orchestra si sviluppa in combinazioni sempre nuove.

Liszt amplia la consueta orchestra ottocentesca, aggiungendovi lo strumento a fiato più acuto - l'ottavino - e quello più grave - la tuba - e una sezione di percussioni alquanto nutrita: la ricca e piena sonorità orchestrale così ottenuta viene alternata a passaggi d'intimità cameristica, in cui accanto al pianoforte sta un solo strumento o un piccolo gruppo (magari anche insolito: per esempio, flauto, triangolo, viole e violoncelli).

Tutto ciò fa di Totentanz una delle più affascinanti pagine lisztiane, in cui risplendono i contrastanti aspetti dell'arte e della personalità d'uno dei più geniali esponenti della musica romantica.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 ottobre 1999

CONCERTO N. 1 IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, S 124

Musica: Franz Liszt

1. Allegro maestoso
2. Quasi Adagio
3. Allegretto vivace. Allegro animato
4. Allegro marziale animato

Organico: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, archi

Composizione: 1849 (revisione 1856)

Prima esecuzione: Weimar, Schlobtheater, 17 febbraio 1855

Edizione: Haslinger, Vienna, 1857

Dedica: Henry Litolff

Nei primi anni della sua residenza a Weimar, Liszt portò a termine i due *Concerti per pianoforte e orchestra*, iniziati nel 1839 e destinati ad essere eseguiti solo parecchi anni dopo, nel 1855 e nel 1857. I primi abbozzi del *Concerto n. 1* risalgono al 1830, ma la partitura fu completata solo nel 1849, e successivamente rivista nel 1853 e nel 1856. Liszt, che aveva sino ad allora composto per lo più musica pianistica, e aveva scarsa dimestichezza con l'orchestrazione, si fece aiutare, in questo compito, dal suo allievo Joachim Raff. La prima esecuzione avvenne a Weimar, il 17 febbraio 1855, sotto la direzione di Hector Berlioz, con Liszt al pianoforte.

In queste due partiture il compositore riversò l'enorme patrimonio tecnico che, nelle composizioni precedenti, aveva fissato la fisionomia del pianoforte moderno in tutta la gamma dei suoi effetti timbrici, dalla sottigliezza di una scrittura miniaturistica, sottilmente cesellata, alla mimesi della più trascendente potenza orchestrale. Lo spunto allo sviluppo del grande virtuosismo proveniva da Paganini, la cui sperimentazione tecnica appariva, agli occhi dei romantici, come uno slancio prometeico, teso al superamento dei limiti fisici del violino. La difficoltà

trascendentale non era intesa, quindi, come pura esibizione acrobatica ma come rifondazione di uno strumento che doveva rivelare aspetti sconosciuti e introdurre l'ascoltatore alla scoperta di nuovi mondi sonori.

HENRY LITOLFF



Trasportando sul pianoforte l'impeto sperimentale che Paganini aveva applicato al violino, Liszt giunse, talvolta, a rasentare l' "abbandono al materiale", vale a dire la moderna esibizione di effetti sonori espressivi di per sé, per l'intrinseca qualità delle loro vibrazioni e colori timbrici. Effetti che ritroviamo in alcuni passi dei due concerti, dove il pianoforte è il signore assoluto e la forma stessa sembra concepita per metterne in evidenza la personalità tecnica ed espressiva. In altre parole, siamo qui in presenza di "poemi sinfonici" senza un programma dichiarato, perché implicito nella stessa presenza di un personaggio di cui si rappresentano le gesta: il pianoforte, appunto, giunto al culmine della sua onnipotenza tecnica e del suo splendore concertistico.

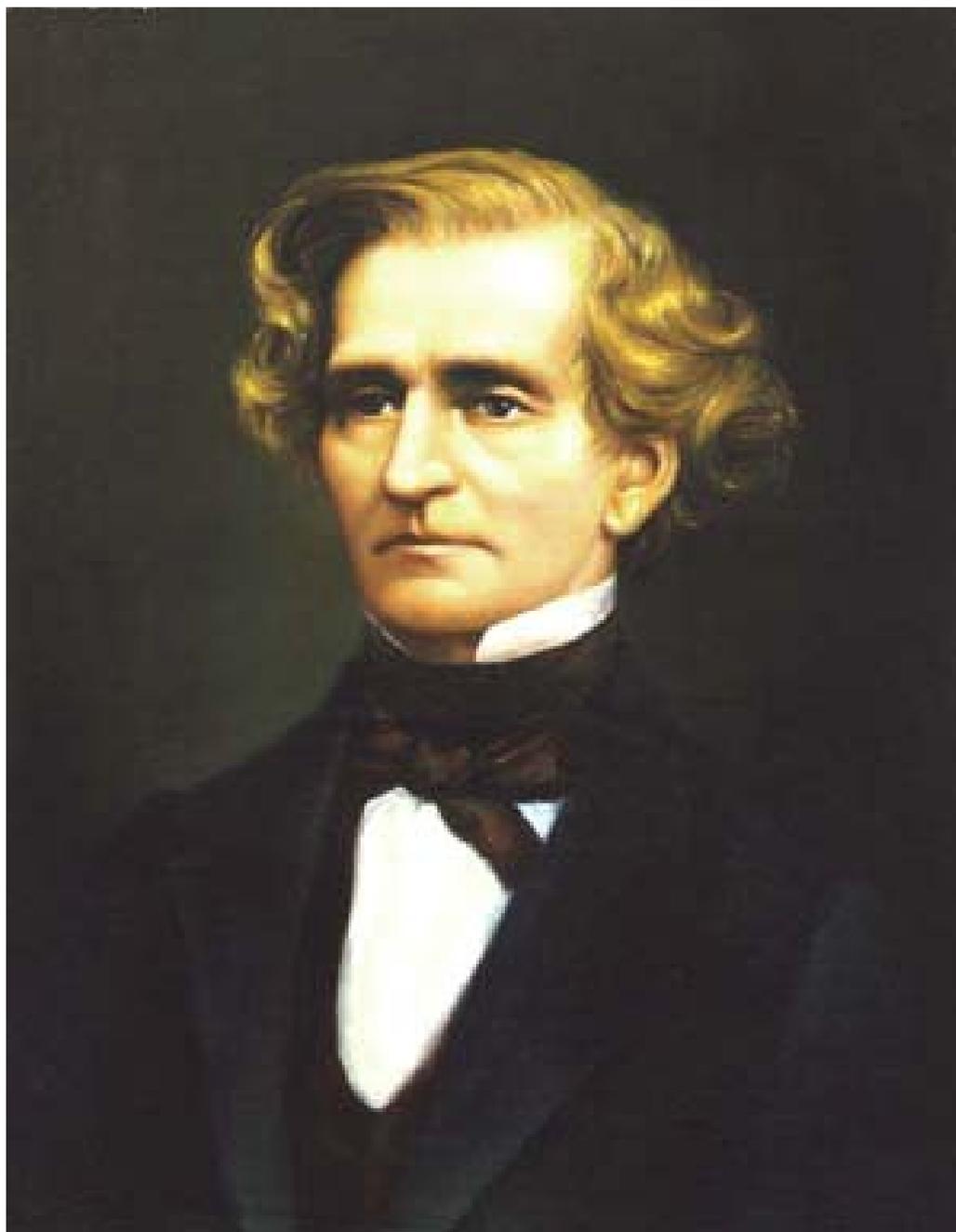
Del poema sinfonico i due Concerti di Liszt presentano la struttura. Nel *Concerto in Mi bemolle*, i vari movimenti si succedono senza soluzione di continuità e, come avviene nella *Fantasia Wanderer* di Schubert, sono collegati dalla presenza di un motto ricorrente che, in questo caso, apre l'*Allegro maestoso* con un gesto orchestrale dal carattere fortemente ritmico, cui il pianoforte risponde immediatamente con una cadenza di tipo eroico. Il tono è solenne, epico, battagliero, ma verrà smentito subito dopo. L'orchestra tenta, infatti, di contenere il pianoforte e inquadrarlo in un discorso comune, ma con scarso successo: al pianoforte, i temi proposti dagli strumenti interessano poco. Il motto ricorrente, ad esempio, che apre il concerto, è molto definito e severo, si presterebbe a incastri complessi, magari di tipo fugato.

Chissà che cosa ne avrebbe fatto Brahms. Ma il pianoforte di Liszt, libero e insofferente, lo ignora e svolazza in melodici arabeschi, dal suono perlaceo. È lui, piuttosto, che attrae nella propria orbita gli altri strumenti, come avviene nel meraviglioso secondo tema, un notturno la cui melodia, suadente e nostalgica, coinvolge prima il clarinetto, poi due violini soli in un dialogo abbandonato. L'orchestra assume quindi in questo movimento l'originale funzione di una cornice, definisce, per così dire, il cavo della scena in cui il grande mattatore può esibirsi in tutta la sua istrionica versatilità, decidendo lui che cosa fare: o struggersi in melodie dolcissime, o effondersi nei più scintillanti arabeschi, o scattare in furiose galoppate e tempeste di ottave.

Dopo che il primo movimento è evaporato in *pianissimo*, il secondo, *Quasi adagio*, si apre con una frase di violoncelli e contrabbassi che il

pianoforte amplifica e dilata in un arcano notturno. L'incanto è spezzato da un energico recitativo pianistico. Ma il tono estatico ritorna. Il pianoforte si scioglie nuovamente in sussurri e dolcezze, sinché, da quel canto, si libera un leggerissimo volo di trilli, intrecciati alla voce degli strumentini. L'atmosfera diventa magica, incantata, di una leggerezza fiabesca e annuncia l'*Allegretto vivace*.

HECTOR BERLIOZ



Qui il suono acquista nuove iridescenze: il triangolo tintinna, mentre un tema scherzoso sembra introdurre una danza di folletti, ridotta in una dimensione miniaturistica, con un gusto del giocattolo e del movimento meccanico che sembra anticipare Ravel.

Dopo un'inattesa reminiscenza del *Quasi adagio*, tutto si oscura in un fremito e in una raffica di terzine pianistiche che porta ad un ritorno del motto iniziale, nel registro basso del pianoforte: questi lo passa all'orchestra in un'amplificazione monumentale.

Ma si tratta solo di un'ammonizione passeggera, come mostra l'ultimo movimento, *Allegro marziale animato*. Il titolo è ingannevole: questo non è un pezzo aggressivamente militaresco, ma una marcia leggera, guizzante, festosa nel suo sventolio di trilli.

Un corteo di soldatini di piombo, interrotto dal motto iniziale del primo movimento che si riaffaccia in orchestra.

Dopo una reazione del pianoforte all'altezza di tanta solennità, riprendono la danza brillante, le corse frenetiche, il tintinnare del registro acuto, il suono del triangolo e tutto si conclude nell'espressione di una leggerezza incantata.

Paolo Gallarati

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 12 marzo 2011**

CONCERTO N. 2 IN LA MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, S 125

Musica: Franz Liszt

- Adagio sostenuto assai. Allegro agitato assai. Allegro moderato. Allegro deciso. Marziale. Allegro animato. Stretto

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, piatti, archi

Composizione: 1849 (revisioni 1853, 1857 e 1861)

Prima esecuzione: Weimar, Grobherzögliches Hoftheater, 7 gennaio 1857

Edizione: Schott, Magonza, 1863

Dedica: Hans von Bülow

«Fu principe e artista, e già al tempo della sua vita fu leggenda. Principeschi erano il suo modo di sentire, il suo aspetto, il suo modo di fare; gli impresse il sigillo di artista la fortunata unione di talento, intelligenza, perseveranza e idealismo. Come artista ebbe tutti i segni distintivi dei grandi: l'universalità della sua arte, i tre periodi creativi, lo spirito di ricerca sino alla fine; le sue capacità misteriose, le sue esibizioni prestigiose, l'efficacia magnetica delle sue arti gli conferirono l'"aura leggendaria". Le sue mete sono ascensione, affinamento e liberazione. Solo una persona elevata aspira a salire, solo una nobile mente ad affinarsi, solo uno spirito libero alla libertà. Egli è diventato il simbolo del pianoforte, che innalzò al rango principesco, perché diventasse degno di lui stesso».

Queste parole di Ferruccio Busoni assumono il significato di un omaggio da parte di un grande pianista-compositore a beneficio di quello che fu uno dei protagonisti della musica tardo-ottocentesca; protagonista, come lo fu Busoni stesso, sia sul piano della produzione compositiva sia su quello dell'interpretazione esecutiva. A parte l'aspetto "legendario" - meno rilevante, nelle vicende biografiche del musicista ungherese, rispetto alle mitizzazioni mistificatorie solitamente tramandateci! - non poco significativa risulta qui la puntualizzazione con la quale Busoni mette a fuoco, oltre che i più notevoli attributi propri al suo illustre "collega", le non poche affinità che accomunano il musicista italiano con

quello ungherese. In dettaglio: le fisiche sembianze e il modo di sentire "principeschi" (intendiamo con questo aggettivo la singolarità della figura fisica e, soprattutto, la raffinata sensibilità artistica), il talento di prim'ordine, l'intelligenza straordinaria e produttiva, la perseveranza nel seguire contemporaneamente il cammino dell'attività concertistica e di quella compositiva, l'idealismo estraneo al mediocre esercizio dell'ambizione fine a se stessa, lo spirito di ricerca stilisticamente progressivo, la propensione a fare dell'interpretazione musicale un'esperienza prestigiosa; codesti sono tutti aspetti che appartengono sia al musicista italiano che a quello ungherese.

HANS VON BÜLOW



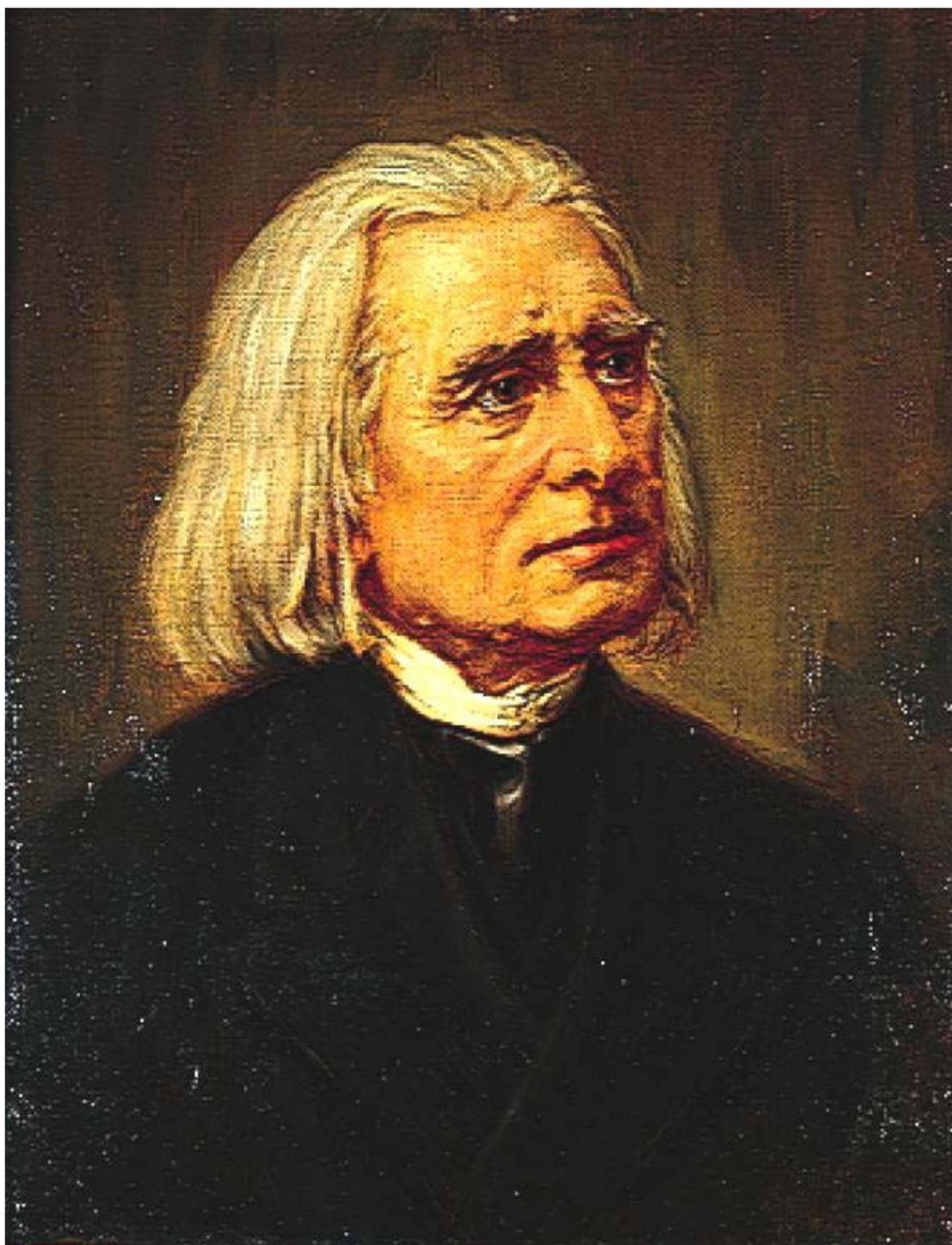
Il che si verificò specialmente - e Busoni ne sapeva qualcosa! - in quel settore che il Nostro definisce "lo spirito di ricerca", in un settore dove notoriamente Liszt promosse un ragguardevole rinnovamento del linguaggio e delle forme musicali; al punto che non pochi compositori del periodo ultimo-romantico - Wagner, tanto per citare l'esempio più illustre dell'influenza stilistica esercitata da Liszt - trovarono la via del "progresso" musicale grazie alle innovazioni, oltre che in virtù della protezione, messe in atto da Liszt. Di queste innovazioni, non sempre la musica "inventata" da Liszt suggerisce qualcosa di interessante al pubblico e allo Studioso.

Il che, invece, non si verifica per il *Concerto in La maggiore*. L'ascolto immediato - e ancor meglio la verifica testuale di quello "spirito di ricerca" citato da Busoni nel suo "omaggio" critico a Liszt - forniscono un'incontestabile documentazione delle innovazioni rilevabili in questo momento esemplare della stilistica lisztiana; a questo mira, nei limiti di un'illustrazione necessariamente concisa, la descrizione strutturale che segue (ma in questo brano, come in pochi altri, la valutazione autentica del componimento dipende soprattutto, data l'estrosa libertà inventiva del *Concerto*, dalla sensibilità di chi ascolta il tutto con la debita attenzione e il complementare straordinario piacere).

L'*Adagio sostenuto assai* del secondo *Concerto* di Liszt per pianoforte e orchestra inizia con una plastica introduzione strumentale ("dolce soave" secondo la didascalia dell'autore) affidata al timbro dei "legni" (flauto, oboe, clarinetti, fagotti). L'entrata del pianoforte ("dolce armonioso") prevede, per lo strumento solista, una funzione decorativa risolta attraverso il costante impiego dell'arpeggio. Questo tipo di decorazione acquista maggiore spicco, dopo la prima entrata del corno solista e lo stacco del "Poco più mosso", attraverso la mobile concitazione delle "fioriture" virtuosistiche destinate a risolvere in una breve Cadenza del pianoforte (segnata in partitura da questo disinvolto pasticcio linguistico: "Orchester tacet. Cadenza del piano"). Dopo di che si ritorna al tempo iniziale ("L'istesso tempo"), con una incisiva proposta tematica ("scharf markiert und abgestossen" - "aspramente marcato e spezzato"), introdotta con gagliarda fermezza dallo strumento solista.

Nella rapida mutabilità del discorso musicale, quasi subito si arriva ad un *Allegro agitato assai*, dove il discorso musicale conclude nei termini

della più evidente dinamicità. Ancor più concitato appare l'episodio successivo ("Tutti, un poco più mosso") che, utilizzando una classificazione formale propria del barocco "Concerto grosso", impone sia all'orchestra che allo strumento solista, una vivace mobilità, destinata a risolversi in una nuova e breve Cadenza ("Tempo del Andante", secondo l'approssimativa terminologia musicale inventata da Liszt).



Nel successivo *Allegro moderato*, un particolare rilievo spetta, ad un certo punto, allo strumento solista impegnato in un episodio appassionato e cantabile ("con abbandono" secondo la didascalia del compositore).

L'episodio, prima risolve in una nuova cadenza del pianoforte, poi si fissa alla gagliarda dimensione di un *Allegro deciso*.

Il tempo che segue (*Marziale un poco meno Allegro*, secondo la curiosa definizione segnata in partitura) è caratterizzato da una vigorosa marcatura ritmica associata alla massiccia strutturazione del discorso musicale.

Da qui in avanti, il discorso musicale si fa sempre più denso e concitato fino all'episodio conclusivo ("Stretto, molto accelerando"), dove sia l'orchestra che lo strumento solista ("forte con bravura") si dispongono nell'ambito di una prospettiva strutturale nella quale l'euforia virtuosistica del pianoforte - tutt'altro che insignificante come veicolo di una incalzante spavalderia espressiva - si associa alla brillante scrittura progettata per l'accompagnamento orchestrale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 gennaio 1985**

MALÉDICTION, PER PIANOFORTE E ORCHESTRA D'ARCHI, S 121

Musica: Franz Liszt

- Quasi moderato (mi minore)

Organico: pianoforte solista, archi

Composizione: 1833

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1915

C'è un giudizio molto indicativo e illuminante su Liszt scritto da Bartók nella sua autobiografia che dice così: «Lo Studio rinnovato di Liszt, soprattutto delle sue opere meno popolari, come le *Années de pèlerinage*, le *Harmonies poétiques et religieuses*, la *Faust-Symphonie* la *Danse macabre* e altre ancora, mi condussero, a dispetto di certe apparenze esteriori che non amavo, in fondo alle cose e compresi infine l'autentico messaggio di questo artista. Per l'evoluzione futura della musica il peso delle sue opere mi parve molto più considerevole di quello, per esempio, delle opere di Wagner e di Richard Strauss».

Lasciando da parte il tono polemico e la considerazione riduttiva nei confronti di questi due ultimi compositori, resta il fatto che anche un artista di moderna e tormentata sensibilità come Bartók si sia dichiarato in favore di Liszt, che con il suo stile inconfondibile e personalissimo ha lasciato un segno profondo nella storia musicale dell'epoca romantica sia sotto il profilo creativo che interpretativo.

Infatti nessuno prima di Liszt, ha saputo potenziare, dilatare ed esaltare in un titanismo di verticale difficoltà l'esecuzione pianistica, riuscendo ad arricchire la gamma espressiva di questo strumento delle più spericolate e sorprendenti trovate: basti pensare alle poderose scale cromatiche di ottave, ai pirotecnici glissando, ai salti a grandi intervalli, alle sovrapposizioni e agli incroci di mano, ai possenti arpeggi e agli inesauribili trilli, senza contare tutti gli altri effetti timbrici e ritmici che ha saputo realizzare sulla tastiera.

Esecutore trascendentale e di straordinaria fantasia inventiva, egli ha riempito del proprio nome le cronache concertistiche del suo tempo e si è adoperato con molta generosità per far conoscere ad un pubblico sempre più vasto, che lo acclamava senza risparmio in ogni angolo d'Europa, le

musiche di compositori come Berlioz, Schumann, Chopin e Wagner, che a volte stentavano ad entrare nel giro vitale del concertismo o della scena teatrale.



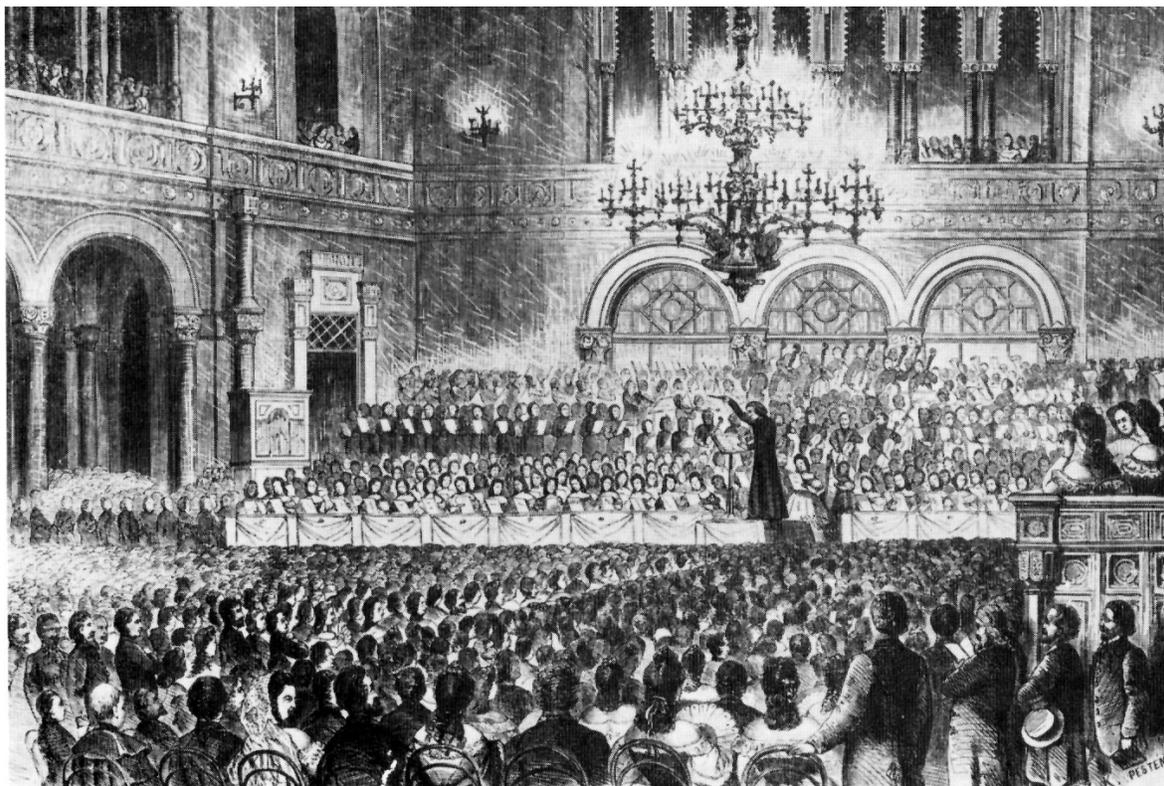
In particolare non va dimenticata tutta la entusiasmante battaglia che un tale personaggio, così cosmopolita e per molti versi anticipatore, sostenne non solo a favore di una più adeguata conoscenza del "verbo" wagneriano, ma per la diffusione del melodramma franco-italiano (con Verdi in testa), verso cui nutriva ammirazione aperta e sincera.

Ma questa è soltanto una delle facce del nostro scapigliato e romantico musicista, proteso verso un sogno di grandezza e di glorificazione dell'io, spinto da un'ansia creativa e interpretativa senza confini. Esiste anche l'altro Liszt che aprì la musica a nuovi orizzonti e la svincolò dalla soggezione all'ordinamento classico, gettò le basi con il suo pianismo dai contorni armonici sfumati per l'esperienza debussyana e in parte favorì con l'idea del discorso a programma dei poemi sinfonici la forma ciclica franckiana, senza naturalmente sottovalutare il suo sostanziale contributo, ormai da tutti accettato, alla tecnica compositiva di Wagner enucleata sul leitmotiv e sulla forza espressiva e concettuale della melodia infinita.

Liszt è stato ritenuto, a giusta ragione, il pianista per eccellenza, colui che continuò e sviluppò la via già indicata da Clementi, Beethoven e Weber e nello stesso tempo gettò le fondamenta del pianismo moderno, come riconobbe Ferruccio Busoni. Mentre Paganini, che fu quello strabiliante virtuoso dell'archetto che tutti conosciamo, ebbe seguaci, ma non successori e si può dire che rimase un fenomeno a sé, Liszt con il suo tecnicismo ferratissimo e il suo titanismo scalpitante e focoso fece scuola e la sua lezione si estese e si protrasse oltre la sua epoca, tanto è vero che ancora oggi si può parlare di stile lisztiano, se si rispettano certe caratteristiche di impostazione e di sviluppo del gioco pianistico che furono proprie del musicista ungherese. Certo, il pianismo di Liszt fu unico nel suo genere e riempì di sé tutto il periodo romantico, distinguendosi nettamente dal pianismo di Chopin, che pure ebbe una importanza fondamentale nell'ambito dell'arte romantica.

Chopin usò il pianoforte in funzione di un intimismo espressivo che rifuggiva da qualsiasi perorazione oratoriale e retorica; il pianoforte venne inteso da lui come strumento delle confessioni dell'animo e non come mezzo di esibizionismo e di autoesaltazione dell'io, categoria creatrice e dominatrice del pensiero romantico. Per Liszt il pianoforte fu, sì, la tastiera dei sogni, delle contemplazioni e delle evasioni dalla realtà,

ma anche lo strumento in cui egli seppe riversare tutta la piena dei sentimenti, con una ricerca di effetti timbrici e coloristici senza precedenti e con una invenzione di trovate, come ad esempio i passi di estrema agilità nella zona acuta dei tasti, che non sempre erano sfoghi esteriori di un temperamento scapigliato ed esuberante.



Naturalmente il virtuosismo trascendentale del pianismo lisztiano non poteva non suscitare, con il mutare dei gusti e delle mode, un sentimento di freddezza e di più distaccata adesione presso l'enorme schiera degli ascoltatori; ma non si possono ignorare i vantaggi che a suo tempo quella tendenza provocò nella musica strumentale moderna, come la maestria tecnica ingigantita attraverso l'assoluto dominio di tutte le possibilità meccaniche, dinamiche ed espressive dello strumento.

Del resto le tre raccolte delle *Années de pèlerinage, première année (Suisse), deuxième année (Italie) e troisième année* (in quest'ultima sono incluse le fosforescenti e liquescenti sonorità de *Les jeux d'eau à la Ville d'Este*), le *Vingtquatre Grandes Études*, le *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (il terzo dei sei pezzi è l'arcinota trascrizione de *La campanella* dal rondò finale del *Secondo Concerto in si minore per violino e orchestra* di Paganini: una melodia fresca e

zampillante, immersa in un vorticoso turbinò di trilli, di scale, di tremoli e di arpeggi che evocano una atmosfera di seducente felicità sonora), le diciannove *Hungarian Rhapsodies* costituiscono dei punti fermi nella storia pianistica e nessuno può negare i valori musicali sparsi a piene mani in queste pagine, pur tra alcune uscite tecnicistiche di un funambulismo circense.

Non per nulla è stato affermato da Busoni che, se Bach è l'alfa della composizione pianistica, Liszt ne è l'omega, in quanto riassume dal punto di vista della struttura tutte le esperienze precedenti maturate sotto la sigla del classicismo e preannuncia quelle libertà formali che troveranno ampio sfogo e attuazione nella musica sul finire dell'Ottocento e nel secolo ventesimo.

Malédiction per pianoforte e orchestra d'archi (*Malédiction für Klavier und Streicher*), risale agli anni giovanili dell'autore e fu scritta intorno al 1830, in funzione prevalente di un pianismo ricco di effetti, nel rapporto tra momenti lirici ed esplosioni vivacemente drammatiche, secondo quello stile che appartiene interamente a questo compositore.

Il pianoforte svolge un ruolo da protagonista, quasi a descrivere ed evocare vari stati d'animo contrapposti fra di loro e sostanziati di slanci e ripiegamenti, di sogni, di ansie, di contemplazioni sentimentali e di superamento delle antinomie della vita in un clima di felicità inventiva.

Il pezzo, della durata di 14 minuti, richiede la presenza di un solista dalla tecnica solida e sicura nell'evidenziare la crescente progressione dei vigorosi accenti sonori.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Piazza del Campidoglio, 19 luglio 1984**

ALTRI LAVORI ORCHESTRALI

DANTE-SYMPHONIE, DA DANTE ALIGHIERI, S 109 IN DUE PARTI PER CORO FEMMINILE E ORCHESTRA

Musica: Franz Liszt

Tre versioni, le prime due orchestrate rispettivamente da Peter Cornelius e Joachim Raff

1. Inferno - Lento. Allegro frenetico. Andante amoroso
2. Purgatorio - Andante con moto. Lamentoso
3. Magnificat. Alleluja

Organico: coro femminile, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tam-tam, 2 arpe, armonio, archi

Composizione: 1855 - Weimar, 8 luglio 1856

Prima esecuzione: Dresda, Königlich-Sächsisches Hoftheater, 7 novembre 1857

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1859

Verso i trent'anni Liszt ebbe occasione di leggere, assieme alla contessa D'Agoult, la Divina Commedia. L'idea motivica iniziale della *Sinfonia* «Dante» si ritrova già in uno dei suoi primi Lieder per piano, *Le vieux vagabond*, nello stesso modo come la prima stesura dell'ultimo brano del secondo volume di *Années de Pèlerinage*, cioè *Après une lecture de Dante - Fantasia quasi Sonata*, è di quel periodo, esattamente del 1837.

L'idea di una Sinfonia su quel soggetto nacque però un decennio più tardi, al tempo dei poemi sinfonici e dell'intensificazione intellettualistica della musica a programma: dall'epistolario si apprende che nel 1847 Liszt suonò al pianoforte al cospetto della principessa Wittgenstein vari temi ispirati alla Divina Commedia e chiese la collaborazione del pittore Bonaventura Genelli per l'approntamento di una serie di diapositive per la «Lanterna magica» da proiettarsi durante l'esecuzione della musica. Il progetto fu poi lasciato cadere, mentre la composizione vera e propria

ebbe inizio soltanto nell'estate del 1855 e conclusione l'8 luglio 1856: l'autore stesso ne diresse la prima esecuzione assoluta il 7 novembre 1857 al Königlisches Schauspielhaus di Dresda («un fiasco per insufficienza di prove» commentò Liszt, mentre un grande successo arrivò alla prima replica a Praga l'anno successivo, dopo alcune varianti); nel 1859 la partitura fu pubblicata da Breitkopf & Härtel.

MARIE D'AGOULT



Secondo il progetto originario, era stata prevista un'articolazione della Sinfonia in tre movimenti, in corrispondenza delle tre cantiche Inferno, Purgatorio e Paradiso, e per l'ultima parte era stato previsto l'impiego di grandi complessi corali: Liszt sottopose tale progetto a Wagner, ma ne fu da questi dissuaso, con la motivazione, contenuta nella lettera del 7 giugno 1855, che «nessun esser umano sarebbe stato in grado di rendere in musica le gioie del Paradiso, il cui splendore in qualsiasi espressione artistica poteva soltanto esser contemplato con gli occhi dell'anima».

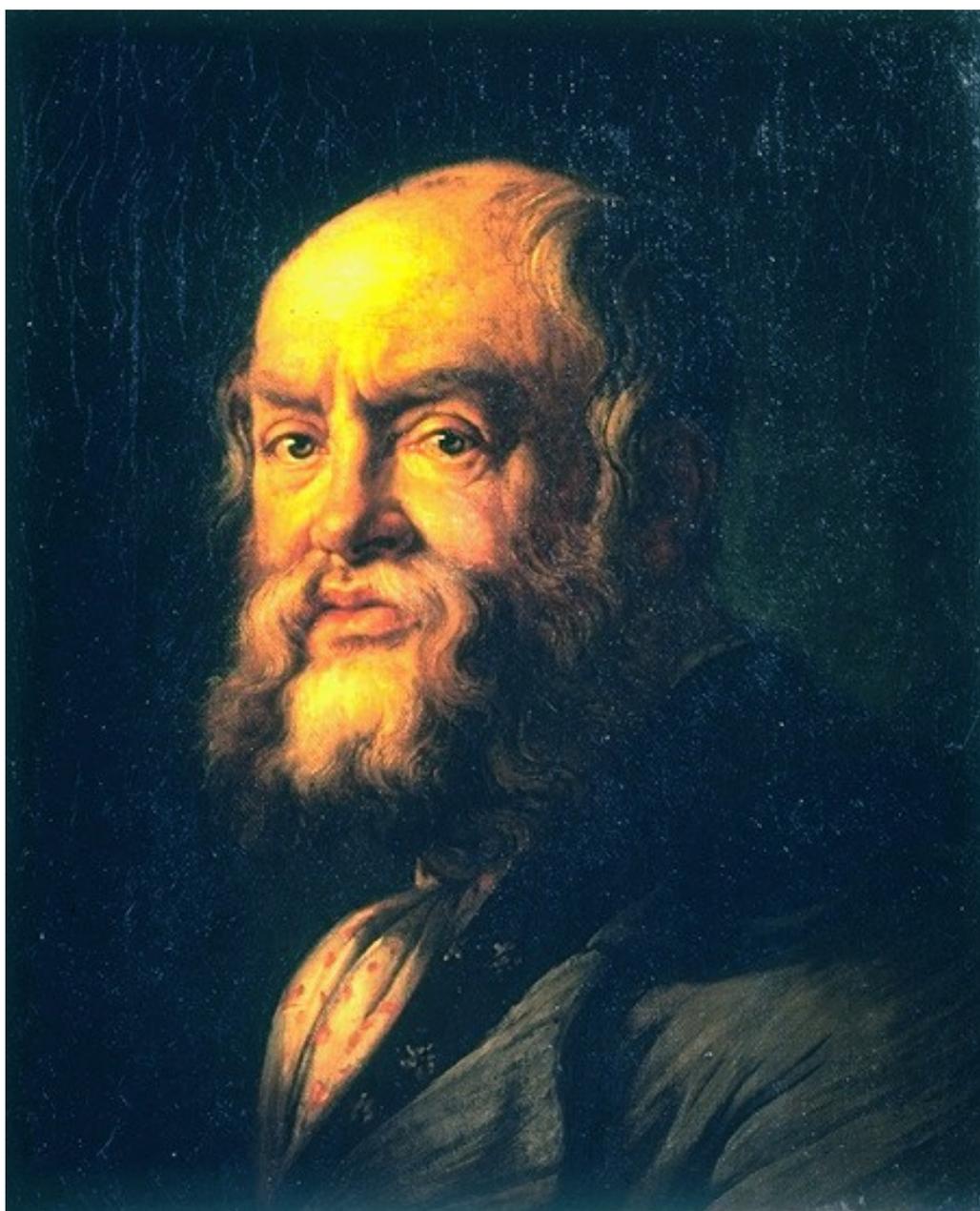
L'assenza di una pregnante conclusione alla *Sinfonia «Dante»* ne indebolì la struttura, specie rispetto alla consorella *Faust-Symphonie*, orientando, al confronto, la composizione maggiormente in senso descrittivo anziché psicologico-tematico, secondo i noti stilemi della poetica lisztiana, nell'integrazione di componenti meramente musicali e di componenti più latamente culturali, destinate a sovrapporsi, a variare ed a condizionare le prime, nell'ambito di una realizzazione di suprema sapienza orchestrale. Al posto del «Paradiso», Liszt compose allora un *Magnificat*, intonato dalle voci femminili, delineando una conclusione serena e trasfigurata, poggiante su accordi di eterea leggerezza, lungamente tenuti. Come riferisce anche Wagner, un secondo finale fu scritto successivamente da Liszt, su consiglio della principessa Carolina di Sayn-Wittgenstein, marcatamente estroverso nella perorazione conclusiva, che termina l'opera in fortissimo, secondo un modulo stilistico di sicuro effetto ma nettamente retorico e convenzionale.

L'autografo della *Sinfonia «Dante»* contiene la dedica a Wagner «con commossa e partecipe ammirazione, e con fedele amicizia» ma sull'esemplare, inviato personalmente, erano state vergate le seguenti espressioni: «Come Virgilio per Dante, nello stesso modo tu mi hai insegnato la strada attraverso le misteriose contrade dei sublimi e soprasensibili mondi dei suoni: dal più profondo del cuore salga a te il grido "Tu sei lo mio maestro e il mio autore!" consacrandoti questo lavoro con immutabile appassionata devozione».

In occasione della prima esecuzione a Dresda e poi alla ripresa di Praga, gli ascoltatori vennero esplicitamente informati da diffuse presentazioni sulle teorie lisztiane della «musica a programma» nel clima della libera invenzione sinfonica. Se la *Faust-Symphonie* avrebbe dovuto essere un'opera che il compositore aveva intenzione di scrivere in

collaborazione con Dumas e Gerard de Nerval, e che poi trovò uno sbocco più appropriato nell'aspetto e nello sviluppo sinfonico, risultando esemplare rispetto agli assunti concettuali originari, anche la *Dante - Symphonie* nel progetto di Liszt era destinata a raffigurare uno specimene altrettanto clamoroso, secondo la prospettiva di «un rinnovamento della musica attraverso la sua più intima compenetrazione con l'arte poetica», come l'autore stesso del resto a Weimar più volte ebbe a dichiarare, senza possibilità d'equivoco.

IL PITTORE BONAVENTURA GENELLI



Concettualmente, la «musica a programma» intese sostituire allo schema, ritenuto meramente formale, della Sinfonia classica una differente articolazione dialettica, inserendo nell'intimo stesso della musica idee originariamente ultronee ma assimilate ben presto in suggestioni di carattere figurativo, e principalmente poetico o letterario, con la tendenza ad imporre al discorso sonoro un proprio peculiare ritmo narrativo, descrittivo o psicologico: il «programma», proposto già da Berlioz con specifiche didascalie, divenne nel poema sinfonico lisztiano, tra gli anni 1848-1858, marcata interiorizzazione di qualsiasi tessuto espositivo e ad un tempo stimolo a concedere all'autore la massima libertà d'inventiva.

Della compenetrazione tra narrazione e psicologia, prototipo sintomatico fu «*Faust, Symphonie in drei Charakterbildern*» (1854) in cui il «programma» non limitò affatto l'espandersi più libero dei valori specifici della musica, evitando contemporaneamente la dispersione del contenuto sonoro nel descrittivismo estroverso. «Proporzione, ordine, euritmia ed armonia - precisò Liszt in quell'occasione - sono altrettanto indispensabili dell'invenzione, della fantasia, melodia, sentimento o passione... nel perseguire lo scopo di alludere soprattutto ai moventi psicologici che possano spingere il compositore a creare la sua opera, nonché di sviluppare l'influenza di impressioni determinate, da portare successivamente a completa conoscenza dell'ascoltatore».

L'omogeneità del lessico motivico racchiuse organicamente l'intero materiale sonoro, con singolare coerenza espressiva, evidenziando le due costanti del procedimento compositivo lisztiano cioè il Leitmotiv, che si ripresenta puntualmente ogni volta che ricorre quel dato momento psicologico con esso correlato, e la tecnica della libera variazione che instaura relazioni fittissime, spesso anche sottili ed allusive, nell'ambito di un'orchestrazione trattata con insuperabile maestria, specie nello smalto timbrico. Liszt, sfruttando abilmente tutte le risorse delle varie famiglie strumentali, riuscì a realizzare in termini musicali un'autentica forza plastica, anche adottando frequentemente insoliti espedienti, dall'impiego dei raddoppi e degli unisoni degli archi, all'uso di molti strumenti in registri inconsueti, ai numerosi glissandi, all'inversione di scrittura tra l'una e l'altra sezione dell'orchestra, all'audacissima sperimentazione coloristica, in grado effettivamente di anticipare i bagliori e le variegature ironiche delle «Tondichtungen» straussiane» alla

doviziosa varietà della scrittura armonica in cui si possono percepire i germi wagneriani anticipatori della dissoluzione tonale.

RICHARD WAGNER



Nella *Sinfonia «Dante»* tutta la tecnica della grande orchestra sinfonica è stata egualmente squadernata con straordinaria grandiosità, sin dalla sinfonia iniziale con il motivo dei tromboni, rapportabile all'iscrizione, sulle porte dell'Inferno dantesco, delle parole «Per me si va nella città dolente» ecc., all'intervento del coro sull'ultimo verso, adottando una cellula ritmica ricorrente con funzione tematica in tutta la prima parte. Un successivo motivo, digradante cromaticamente, segna l'incipit della prima sezione del movimento il cui assunto, in termini immaginifici, appare strettamente riferibile alla visione dell'«Inferno» dantesco: l'organizzazione musicale di questo movimento è esattamente simmetrica e tripartita, con le tre sezioni che ripropongono la struttura interna A-B-A della forma-Sonata: tra le due valve esterne, in cui si esalta la forza propulsiva della grande orchestra romantica nella descrizione della bufera infernale, la sezione centrale è centrata sull'episodio di Paolo e Francesca e il rispettivo Leitmotiv corrisponde alle parole «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria».

La seconda parte, «Purgatorio», s'apre con un'introduzione che intende rappresentare Dante nel risalire dall'Inferno alla luce delle stelle: l'episodio musicale sulla contemplazione dell'alba si libra in atmosfere traslucide e rarefatte e si compiace di rugiadosi e trasognate espressioni musicali.

La principale sezione del secondo movimento si riferisce alla descrizione delle anime che sopportano le prove necessarie per poter poi ascendere al Paradiso: segue una sorta di Fuga grandiosa, su di un soggetto tematico per gradi discendenti, in corrispondenza alla sezione centrale dell'«Inferno»: la ripresa conduce ad un maestoso e solenne vertice sonoro. In assenza del «Paradiso», si ascolta uno dei due Finali scritti da Liszt, normalmente il *Magnificat*.

Resta indubitabile però il fatto che, non realizzatosi l'equivalente musicale della terza cantica dantesca, alla quale sarebbe spettato il compito di risolvere le antinomie dialettiche simmetricamente contrapposte nell'«Inferno» e nel «Purgatorio», le stesse coordinate psicologiche immanenti all'assunto concettuale ispiratore vennero a risultare sfumate e a tratti non adeguatamente differenziate, semanticamente, rispetto all'intento d'origine, alla Divina Commedia: risolvendosi quindi in una policroma, ma fissa, plasticità descrittiva, in

una sapientissima, ma ap problematica dimensione illustrativa, pur se la serena e trasfigurata conclusione del *Magnificat* (o per converso l'irruente Finale della versione di Praga) possa apparire, in sé considerata fatto musicale meritevole del più alto rispetto.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 aprile 1975

DUE EPISODI DAL FAUST DI NIKOLAUS LENAU, S 110

Musica: Franz Liszt

1. Der nächtliche Zug
2. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephistowalzer I)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, campana, piatti, triangolo, arpa, archi

Composizione: 1859 - 1861

Prima esecuzione: Weimar, Grobherzogliches Hoftheater, 8 marzo 1861

Edizione: Schuberth, Lipsia, 1866

Dedica: Carl Tausig

Il primo brano che apre il secondo concerto lisztiano comprende i *Due episodi dal "Faust" di Lenau* che il musicista compose nel 1860 a Weimar e recanti i seguenti titoli: "La processione notturna" (Der Nachtliche Zug) e "La danza nel villaggio" (Der Tanz in der Dorfschenke), catalogata quest'ultima come la prima versione per orchestra del famoso *Mephisto-Walzer*, meglio conosciuto nella edizione pianistica composta nel 1880 e dedicata a Saint-Saëns.

Il "Faust" di Lenau, scrittore ungherese vissuto tra il 1802 e il 1850 ed espressione di quel romanticismo tormentato che aveva a fondamento della sua concezione di vita il Weltschmerz (dolore cosmico), che

avrebbe toccato con Leopardi il momento poetico più alto, è profondamente diverso dal "Faust" goethiano e si snoda più che altro in una serie di monologhi lirici, in cui il protagonista si mostra molto enigmatico e ambiguo e finisce con il suicidarsi.

CARL TAUSIG



Lo stesso Mefistofele, secondo Lenau, è un diavolo da teatro dei burattini e non ha nulla della sinistra e scettica crudezza con cui viene caratterizzato nel poema di Goethe.

Naturalmente Liszt sceglie due dei 24 episodi del "Faust" di Lenau per valorizzare due aspetti psicologici diversi e contrastanti, così da creare un quadro in bianco e nero di sicura forza descrittiva.

Il primo episodio è la rievocazione della scena conclusiva della festa di San Giovanni in una notte d'estate: Faust assiste rattristato e pentito alla processione di preti, monache e ragazzi che si svolge davanti ai propri occhi, mentre si innalza al cielo un canto gregoriano sviluppato e potenziato da tutta l'orchestra, secondo certe progressioni ritmiche della strumentazione lisztiana.

Il secondo episodio è costituito da due temi musicali, scelti per definire i personaggi di Mefistofele e Faust. Il primo tema si riferisce ad una danza rustica piena di energia demoniaca, che Mefistofele improvvisa in un villaggio per scatenare una festa paesana (ecco la ragione del sottotitolo "Mephisto-Walzer"); la seconda frase è affidata ai violoncelli e si presenta morbidamente sentimentale, in quanto esprime gli approcci di Faust verso Margherita.

I due temi, prima distinti, si fondono in un gioco contrappuntistico di notevole effetto orchestrale, fino a raggiungere un climax di notevole fantasia romantica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 2 ottobre 1986

**FAUST-SYMPHONIE,
DA WOLFGANG VON GOETHE, S 108
IN TRE PARTI PER TENORE,
CORO MASCHILE E ORCHESTRA**

Musica: Franz Liszt

1. Faust - Lento assai, Allegro impetuoso, Allegro agitato ed appassionato, Affettuoso poco andante, Grandioso poco meno mosso, Andante mesto, Allegro con fuoco, Andante maestoso assai
2. Gretchen (Margherita) - Andante soave, Etwas bewegter (Poco più mosso), Tempo primo
3. Mephistopheles - Allegro vivace ironico, Andante, Allegro vivace
4. Chorus mysticus - Andante mistico (con tenore e coro maschile)

Organico: tenore, coro maschile, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, arpa, archi

Composizione: 1854 (revisioni 1861 e 1880)

Prima esecuzione: Weimar, Grobherzogliches Hoftheater, 5 settembre 1857

Edizione: Schuberth, Lipsia, 1861

Dedica: Hector Berlioz

Ed ecco Liszt, la *Faust-Symphonie*, che debutta a Weimar nel 1857, in occasione dell'inaugurazione del monumento in bronzo dedicato a Goethe e a Schiller, ritratti uno accanto all'altro, in piedi, lo sguardo fisso in avanti. Era tenace, allora, la fiducia nel futuro. Lo stesso Liszt ne è il primo direttore. La vastissima Sinfonia si divide in quattro movimenti. I primi tre il compositore li definisce *Charakterbilder*. Ritratti psicologici, dedicati alla trinità inseparabile del romanzo di Goethe; nell'ordine: lui-lei-l'Altro. Faust, Margherita, Mefistofele (e che altro, indubbiamente ingombrante e più interessato a lui che a lei). Questo il progetto originario, sul quale, durante i tre anni che separano la conclusione del lavoro di scrittura dalla prima esecuzione, si innesta la decisione di aggiungere, come pannello conclusivo, un *Chorus mysticus*. I quattro episodi hanno durata decrescente.

L'opera è dedicata a Hector Berlioz: lui e Liszt sono stati e rimangono per il momento i compositori attratti con maggior passione dal demonio, dai suoi orizzonti e abissi, dal suo fascino.

HECTOR BERLIOZ



Lo stesso anno del debutto, Eduard Hanslick, massimo tra i critici tedeschi di allora, propone questo ritratto, non privo di ironia, della *Faust-Symphonie* e, allargando lo sguardo, del carattere prevalente nelle opere sinfoniche di Liszt: "Il virtuoso più dotato del nostro tempo, stanco dei trionfi riportati grazie alla musica composta da altri, si è deciso a sorprendere il mondo con le sue proprie creazioni magistrali. Ha concepito, con un solo tratto di penna, nove sinfonie, o "poemi sinfonici", come lui li chiama, facendoli comparire con degli speciali programmi esplicativi (e qui Hanslick li cita tutti e nove n.d.r.). ... Se poi si aggiunge che attualmente sta lavorando a una traduzione musicale degli *Ideali* di Schiller, della *Divina Commedia* di Dante, del *Faust* di Goethe e di altre simili bagatelle, bisogna riconoscere che le sue aspirazioni sono elevate. Immagina la sua musica capace di imitare, negli strumenti ad arco come in quelli a fiato, i fenomeni più potenti della mitologia e della storia, i pensieri più profondi dello spirito umano".

Insomma, a Hanslick il genere non garbava troppo, e soprattutto non gli garbava Liszt. Era persuaso che il suo gigantismo orchestrale e progettuale celasse un certo deficit di vera ispirazione. Sarebbe stato d'accordo con Alfred Hitchcock quando dirà: "Vuoi fare un buon film? Parti da un cattivo romanzo. Altrimenti il confronto ti schiaccerà".

Ma un programma di sala che si rispetti deve nascondere le ombre ed esaltare le luci di un'opera, e dunque largo ai meriti di questa speciale Sinfonia, ricordando che Liszt - l'ammirazione reciproca con Berlioz nasce anche per questo motivo - è il compositore che consapevolmente inserisce nella sua poetica quanto i canoni dell'estetica classica giudicano eccessivo, troppo, oltre.

Faust, all'inizio. Un autoritratto? La sistole e la diastole, le opposte complementari pulsioni del battito cardiaco - contrazione, apertura - possono ben descrivere gli opposti "spiriti" dell'amplissimo quadro d'apertura. Il *Lento assai* del primo tema, l'*Allegro agitato* del secondo disegnano bene il complesso carattere del personaggio, giovane, inquieto, ambizioso, fragile: psicotico, diremmo noi oggi, smaliziati di psicanalisi e cinici.

Se questa partitura piace ai musicisti, direttori, compositori, orchestrali, molto lo deve agli enigmi con cui inizia il cammino: le prolungate incertezze tonali, il senso di circolarità non di vettorialità che prevale, il

progressivo addensarsi dell'orchestra, l'impazienza contraddetta, contrastata dal dubbio. L'anelito, la corsa, il ripensamento di Faust.

FRIEDRICH VON SCHILLER



Si pacificheranno mai i contrasti? Così promette il terzo tema, quel motivo discendente, perfino ipnotico, affidato agli oboi e ai clarinetti, poi esteso alla sezione degli archi, che *sembra* placare le angosce. Però non risolvono, non giungono a una meta, piuttosto si guardano attorno, increduli, come per sincerarsi che quella calma - la dolce forza dell'amore... - sia credibile. Non lo è, infatti.

Si delinea precisamente la drammaturgia sonora dell'ultima sezione del primo tempo del film sinfonico: la tempesta monta di nuovo, il respiro dell'orchestra si affretta, l'arpa emerge per un breve protagonismo, ma una wagneriana (o lisztiana?) montagna di suono è in agguato, si avvicina, riallontana, eccola di nuovo affrettare i suoi passi, ancora nascondersi. Si scaldano gli ottoni dell'orchestra, prima come macchie che incupiscono appena l'orizzonte, poi più presenti, incalzanti, ma non vincenti. E il movimento, con sovrana prova di maestria nell'orchestrare le idee, termina nel simultaneo apparire e confondersi di tutti i temi che lo hanno attraversato. Un finale aperto, che guarda già al personaggio successivo, Margherita.

Eccola, trasfigurante, "soave" nel suo *Andante*. Angelica, ovviamente, in equilibrio tra archi e fiati, mentre la voce della sua anima è affidata all'oboe, in una melodia che Bellini avrebbe apprezzato: fatta di nulla, distesa nell'aria. L'orchestra si placa, si accarezza, racconta di lei, anche dei suoi ultimi dubbi amorosi, quando emerge la voce sinuosa del clarinetto. Che pensi a lui, *Soave con amore*, lo dice chiaramente la ricomparsa dei più miti tra i temi faustiani. Una calma senza tempo, ipnotica, dilaga e vince, fino alla fine. Margherita, ignara di quanto sta per abbattersi su questo abbandonato *rève d'amour*.

Ed eccolo, infine, il demone. Nel ritratto di Mefistofele Liszt si rivela eccellente anticipatore di un genere che nei secoli successivi sarebbe diventato potentissimo: quello della colonna sonora. Che pretende, anche, effetti descrittivi, visivi, come se in quel momento la musica si facesse ancella di immagini che però a quel tempo ancora non era possibile vedere. Liszt stabilisce qui i paradigmi di come debba apparire il "Diavolo in musica", che rimarranno validi almeno fino a *Fantasia* di Walt Disney. Distorsioni, sberleffi, sghignazzi tipici di una deformazione caricaturale: *Allegro vivace, ironico* è il carattere qui prescritto.

L'idea geniale è l'assenza di temi che possano essere attribuiti al sommo tra i Demoni (della sua genealogia e qualità è imprudente parlare qui, figurando tra gli Accademici di Santa Cecilia il più illustre tra i demonologi laici italiani, il professor Quirino Principe). Mefistofele è "lo spirito che tutto nega": dunque, nulla gli appartiene, ma di tutto può impossessarsi e infatti il suo "quadro" è una metamorfosi-riappropriazione dei temi apparsi nella prima sezione della Sinfonia. Ma quando incontra il tema di Margherita, quello no, quello non può rubarlo: e infatti ritorna tale e quale. Intatto, intangibile.



Funambolica nella sezione dello "Scherzo", libera nella scelta tonale fino ad avventurarsi nelle regioni dell'atonalità, la sezione mefistofelica è anche la più "danzante" dell'opera, come se Liszt - che di lavori per il teatro musicale ne ha abbozzati uno soltanto, da adolescente - avesse in mente una wagneriana opera d'arte totale, però tutta da immaginare, non sensibile, non realista, senza scene, senza costumi, senza teatro, se non

quello possibile ad un'orchestra. La sua orchestra, visionaria e febbrile, capace di parlare non solo per sezioni, ma nel protagonismo dei singoli strumenti.

La Sinfonia si conclude con un *Chorus mysticus*, la sezione più breve. Soltanto ora intervengono il coro maschile e il tenore solista. L'esempio della *Nona* di Beethoven ha iniziato a dare i suoi frutti. Il testo è tratto, ovviamente, da Goethe: analoga scelta compirà, molti anni dopo, Gustav Mahler nei passaggi conclusivi della più irrisolta, e meno mahleriana, tra le sue Sinfonie, l'*Ottava*, la *Sinfonia dei Mille*.

"Tutto ciò che passa, è soltanto un simbolo (*Gleichnis*)": esordisce così il coro, mormorando. Risponde il tenore solo: *Das Ewig-Weibliche /zieht uns hinan*, l'eterno femminile ci attira verso l'alto. Il suo è un canto di grazia, lontano da ogni affermazione stentorea. La voce si espande con interiore dolcezza, con trasfigurata luminosità, ricordando il simile passo degli archi ascoltato all'inizio del percorso e poi "visto", sentito da Margherita. La fine come l'inizio, l'inizio come la fine, o quasi: perché spetta al coro il sigillo definitivo dell'opera, accompagnato dall'abbraccio imponente dell'organo. Mistico e spettacolare. Liszt.

Testo

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewigweibliche
Zieht uns hinan.

Ogni cosa che passa
è solo una figura.
Quello che è inattuabile
qui diviene evidenza.
Quello che è indicibile
qui si è adempiuto.
L'eterno Elemento Femminile
ci trae verso l'alto.

Sandro Cappelletto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 novembre 2011

MEPHISTOWALZER II, S 111

Seconda versione - Trascrizione per orchestra

Musica: Franz Liszt

- Allegro vivace

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, arpa, archi

Composizione: 1880 - 1881

Prima esecuzione: Budapest, Magyar Királyi Operaház, 9 marzo 1881

Edizione: Fürstner, Berlino, 1881

Dedica: Camille Saint-Saëns

Liszt compose nel 1860 due episodi dal *Faust* di Lenau, recanti i seguenti titoli: «La processione notturna» (*Der Nachtliche Zug*) e «La danza del villaggio» (*Der Tanz in der Dorfschenke*), che è la prima versione per orchestra del celeberrimo *Mephisto-Walzer*, meglio conosciuto nella edizione pianistica composta nel 1880 e dedicata a Saint-Saëns. Il *Faust* di Lenau, scrittore ungherese vissuto tra il 1802 e il 1850 ed espressione di quel romanticismo tormentato che aveva a base della sua concezione il «Weltschmerz» (dolore cosmico), che avrebbe raggiunto in Leopardi la più alta poesia, è profondamente diverso dal *Faust* goethiano e racchiude in sostanza una serie di monologhi lirici, in cui il protagonista appare molto enigmatico e incerto, fino a suicidarsi.

Lo stesso Mefistofele, secondo Lenau, è un diavolo da teatro dei burattini e non ha nulla della sinistra e scettica crudezza con cui viene caratterizzato nel poema di Goethe. Naturalmente Liszt sceglie due dei 24 episodi del *Faust* di Lenau per valorizzare due momenti psicologici diversi e contrastanti, così da dipingere un quadro in bianco e nero di sicura forza descrittiva.

Il primo episodio è la rievocazione del momento conclusivo della festa di S. Giovanni in una calda notte d'estate; Faust assiste rattristato e pentito alla processione di preti, monache e ragazzi che si svolge davanti ai propri occhi, mentre si innalza al cielo un canto gregoriano, sviluppato e

potenziato da tutta l'orchestra, secondo certe progressioni ritmiche, tipiche della strumentazione lisztiana.

Il secondo episodio è costituito da due temi musicali, caratterizzanti la fisionomia interiore dei personaggi di Mefistofele e di Faust.

CAMILLE SAINT-SAËNS



Il primo tema si riferisce ad una danza rustica, carica di energia demoniaca, che Mefistofele improvvisa in un villaggio per scatenare una festa paesana senza inibizioni di sorta (ecco la ragione del sottotitolo Mephisto-Walzer); la seconda frase è affidata ai violoncelli ed è sinuosamente e delicatamente sentimentale, molto indicata ad esprimere gli approcci di amore di Faust verso Margherita.

I due tempi, prima divisi e distinti fra di loro, si fondono alla fine in un imponente gioco contrappuntistico di travolgente effetto orchestrale, fino a raggiungere un clima di incantata fantasia romantica.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 maggio 1979**

POEMI SINFONICI

I poemi sinfonici di Franz Liszt

"Che si tratti di uno spirito inconsueto moventesi in modo multiforme, risulta da tutte le sue opere. Per degli Studi continui e seri di composizione, sembra non abbia avuto né la tranquillità, né un maestro degno del suo ingegno e perciò, a maggior ragione, Studiò come virtuoso, come accade a tutte le vivaci nature musicali che preferiscono il suono rapidamente eloquente all'arido lavoro sulla carta"

R. Schumann su F. Liszt (1839)

Se nella produzione strumentale di Liszt la critica tradizionale (muovendosi nel solco delle diffidenze già manifestata da Schumann e poi spinte alle estreme conseguenze teorico-pratiche da Brahms e da Hanslick) tendeva a privilegiare la derivazione "programmatica" da spunti extramusicali pittorici o letterari - magari per deplorare l'edonismo eclettico dell'autore e la sua apostasia rispetto alle grandi forme dell'eredità classica - nell'ultimo quarantennio il pendolo ha oscillato tanto a fondo che un esegeta radicale come Carl Dahlhaus (1970) ha potuto sostenere paradossalmente che i Poemi sinfonici del maestro ungherese si presentano tanto interessanti all'analisi linguistico-formale quanto ingrati, ed anzi addirittura intollerabili, all'ascolto.

Invano lo stesso Liszt, a mo' di prudente autodifesa, aveva tentato di tracciare una rotta mediana della sua poetica in termini tali che, se opportunamente conosciuti e meditati, sarebbero dovuti valere a preservarlo almeno in gran parte da siffatte estremizzazioni contrapposte e, in ultima analisi, del pari ingenerose:

"Chiedo soltanto licenza di stabilire le forme mediante il contenuto, e se anche ciò mi fosse negato dalla critica più accreditata, proseguirei egualmente con fiducia lungo la mia modesta strada."

Lettera a L. Kohler (9 luglio 1856)

Esattamente in quegli stessi anni, tra il 1848 e il 1861, maturarono nell'ospitale soggiorno presso la corte di Weimar, a quotidiano contatto con la sua eccellente orchestra, dodici dei tredici poemi sinfonici contenuti in questa registrazione, i quali rappresentano dunque un *corpus* abbastanza omogeneo per intenti e risultati stilistici - e sono inoltre unificati anche esteriormente dalla comune dedica alla principessa Caroline di Sayn-Wittgenstein, l'inquieta aristocratica russa che fu a lungo sua compagna ed ispiratrice.

BERNARD HAITINK



Pur nella diversità delle occasioni che li generarono, ed anche tenendo conto delle molteplici rielaborazioni cui il compositore insoddisfatto li sottopose nel corso degli anni, questi lavori hanno infatti in comune una costante strutturazione formale in un unico movimento, articolata però al suo interno secondo un disegno di massima comprendente i seguenti elementi: introduzione, esposizione bitematica, sviluppo interrotto da una sezione lenta, ripresa e coda.

Tale impostazione (meno rigida di quanto non paia da un'enunciazione

per forza di cose sintetica, ma comunque ben lungi dalla libera divagazione rapsodica) recupera a suo modo, condensandola all'estremo secondo il principio berlioziano della *idée fixe* ciclicamente ricorrente a quello della trasformazione tematica già realizzata da Schubert nella sua *Wanderer- Fantasie* op. 15 (1822), la fondamentale dialettica della forma-Sonata canonizzata dal classicismo.

Di veramente nuovo, e non è in fondo poca cosa, c'è l'individuazione del materiale tematico e delle sue metamorfosi sulla base di una logica di volta in volta drammatica, narrativa o simbolistica, in modo tale da ricordare, o forse a tratti da anticipare, il procedimento wagneriano del *Leitmotiv*.

In tale superdeterminazione ideologica sta forse d'altro canto la causa principale di una certa pesantezza e ripetitività del discorso lisztiano: ad esempio nei finali improntati ad un *climax* di trasfigurazione eroica e trionfalistica, in fondo non dissimile dall'invariabile lieto fine operistico passivamente perpetuato col fascino di una convenzione di gusto consolatorio cui nemmeno la generazione romantica sapeva sottrarsi fino in fondo.

incompiuta), ed altrettanto avviene con *Hungaria*, il cui primo tema deriva dal motivo principale di un lavoro pianistico del 1840, l'*Heroischer Marsch im ungarischen Stil*, senza contare un'altra reminiscenza della *Rapsodia ungherese* n. 8, pure nello stesso periodo 1839-40, che era stato testimone dei suoi maggiori trionfi budapestini in qualità di pianista virtuoso.

TASSO. LAMENTO E TRIONFO, S 96

Poema sinfonico n. 2 da George Byron

Musica: Franz Liszt

Tre versioni, le prime due orchestrate rispettivamente da Peter Cornelius e Joachim Raff

1. Lamento
2. Trionfo

Organico terza versione: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburo militare, grancassa, piatti, arpa, archi

Composizione: prima versione 1849, seconda versione, 1850 - 1851, terza versione, 1854

Prima esecuzione: Weimar, Großherzogliches Hoftheater, 28 luglio 1849

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856 (terza versione)

Dedica: Carolyne Sayn-Wittgenstein

«La musica orchestrale di Liszt è un insulto all'arte. È prostituzione musicale, un tagliare selvaggio e incoerente» (Gazzetta di Boston, 1872). Non sono entusiasti i commenti della stampa americana quando conosce i lavori sinfonici di un compositore apprezzato soprattutto per le opere pianistiche.

Tra 1849 e 1882 Liszt scrive tredici poemi sinfonici. Crede a quel tipo di narrazione come strategia compositiva utile a reagire alla crisi, già intuita, della forma sinfonica, e per metterla in atto studia l'orchestrazione, un aspetto del far musica che, da pianista, aveva fino ad allora trascurato.

Il secondo tributo lisztiano ad un genere anticipato da Berlioz e destinato a generosa fioritura nella seconda metà dell'Ottocento, debutta a Weimar nel 1849, dove il maestro è Kapellmeister della locale Corte dal 1842.

Mentre Bakunin e Wagner salivano sulle barricate repubblicane di Dresda, e Karl Marx e Friedrich Engels scrivevano un Manifesto non

privo di una certa fortuna critica nonché esecutiva, lui lavorava da direttore artistico: creava le prove d'orchestra a sezioni, dimostrava curiosità nella programmazione, teatrale come sinfonica.

GEORGE BYRON



Nel 1807, ancora a Weimar, era stato rappresentato il dramma in versi e in cinque atti *Torquato Tasso*, scritto da Wolfgang Goethe al ritorno dal suo viaggio italiano, nel 1789, dopo che una precedente versione era stata distrutta dall'autore. «Midollo delle mie ossa e carne della mia carne», lo definirà. Due i protagonisti principali: il poeta e Antonio di Montecatino, segretario di Stato del duca Alfonso II d'Este, nel cui castello di Belriguardo, presso Ferrara, la vicenda è ambientata. Eleonora d'Este, sorella del duca, è il miraggio d'amore del Tasso: «È lecito quanto piace», osa lui; «È lecito quanto conviene», risponde Eleonora, autorizzando la disperata e letteraria conclusione del poeta: «Se il dolore rende l'uomo muto, a me un Dio ha concesso di dire quanto soffro».

Il tema del Tasso lo si ascolta subito all'avvio, scandito dagli archi: modo minore, dolorosa solennità, nobile disperazione. È desunto - si dice - da un canto dei gondolieri veneziani, che amavano recitare a memoria, storpiandole con genuità vernacolare, le ottave della *Gerusalemme Liberata*. Quel motivo resterà l'unico, *leit-motiv* dell'intero lavoro e caratteristica saliente del genere: non più bitematismo e sviluppo della contrapposizione tra i motivi dominanti, ma una sola idea fissa, principio ciclico del comporre che, nella *Sonata in si minore*, Liszt applicherà alla scrittura pianistica, proponendosi come il più coerente tra i compositori che riflettono sulla crisi della forma classica e avviando la lenta deflagrazione della scrittura tonale: la radicalità della scelta di un *leit-motiv* spinge fatalmente verso un ispessimento delle armonie, indispensabile per marcare le sfaccettature espressive del tema dominante. L'attenzione a un poema dove insanabile appare il conflitto tra un uomo - un artista! - e il più forte mondo delle convenzioni sociali e del potere, diventa così una provvidenziale "via di Damasco" per un autore della prima generazione post-romantica.

Se nell'introduzione canta come un collettivo compianto - appunto un Lamento - il tema, detto dal clarinetto, diventa poi espressione della solitudine del protagonista, inconsolabile ovvero mitigata dalla discreta presenza dell'arpa, dai corni lievi, dai *pizzicato* degli archi; quando viene ripreso dai violoncelli, prende il passo di un minuetto, nostalgico omaggio (chi ne scriveva più, a metà Ottocento?) al tempo della *galanteria*. Torquato ed Eleonora, improvvisamente catapultati in un cantabile d'opera, duettano amorosi, danzanti.

Anche nell'episodio lirico, preceduto da una fanfara di cui si fatica a comprendere la congruità narrativa, tuttavia si affaccia - ineliminabile *flash-back* - l'ombra del tema, e i due piani della narrazione procedono insieme, coniugando novità e memoria, destino.

FRIEDRICH ENGELS



Il minuetto assume qui, per Liszt, la stessa funzione che il Walzer avrà per Mahler: citazione, parodia, rimpianto.

Il passaggio al modo maggiore segna l'avvio della seconda parte - il *Trionfo* — dove la mancanza d'ispirazione affiora nella pomposa confezione del finale: "fort cuivré", lo liquidano i francesi (François-René Tranchefort).

Ma la responsabilità del giudizio critico è certamente tutta nostra: smaliziati da troppe letture, assuefatti oramai ad un'immagine noir del poeta, non riusciamo a credere ad una sua evocazione luminosa.

Il Tasso ci piace tormentato, nevrotico, sghembo, asimmetrico, dolente sempre.

Gli si confà il mistero triste del clarinetto, il lamento, non l'apoteosi della fanfara ultima, la trasfigurazione post mortem delle sue umane disgrazie, quando la magniloquenza timbrica schiude i primi spiragli alle più malate, corrose deflagrazioni degli ottoni, tratto tipico della scrittura sinfonica di fine secolo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 dicembre 1998

LES PRÉLUDES, S 97

Poema sinfonico n. 3 da Alphonse de Lamartine

Musica: Franz Liszt

- Andante maestoso, Allegro tempestoso, Allegretto pastorale, Allegro marziale animato, Vivace, Andante maestoso

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, arpa, archi

Composizione: 1850 - 1854

Prima esecuzione: Weimar, Grossherzogliches Hoftheater, 23 febbraio 1854

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Dedica: Carolyne Sayn-Wittgenstein

Eroico risuona il "programma" letterario sotteso alla composizione di uno dei Poemi Sinfonici - forse l'epitome stessa del "Poema Sinfonico" - di Liszt, *Les Préludes*. Esso, in realtà, come molti altri testi, venne anteposto successivamente alla composizione dell'opera (forse per iniziativa della principessa Caroline Sayn-Wittgenstein, sua compagna dal 1847, o del direttore, poi genero, Hans von Bülow) e mutuato da una delle *Méditations poétiques* di Alphonse de Lamartine, atta a interpretarne comunque il carattere generale. In essa si legge: "Non è forse la nostra vita una serie di Preludi a quel canto di cui la morte intona la prima nota solenne?... ma qual è la vita le cui voluttà di gioia non sono interrotte da qualche uragano che con soffio mortale dissipa le sue belle illusioni?... tuttavia l'uomo non si rassegna a lungo a gustare il tepore benefico che all'inizio lo aveva allettato in seno alla natura, e quando 'la tromba ha dato il segnale d'allarme' egli corre all'avamposto pericoloso quale che sia la guerra che lo chiama, per ritrovare nella lotta la piena coscienza di se stesso e il completo possesso delle sue forze".

Il tema dell'uomo in balia degli elementi della natura e delle alterne vicende delle sue fortune, che si risolve in mistica contemplazione, fa da sfondo anche agli altri due Poemi Sinfonici concepiti nella stessa tornata di anni (1848-54), *Ce qu'on entend sur la montagne* e *Tasso. Lamento e trionfo*.

ALPHONSE DE LAMARTINE



Les Préludes nacquero in origine come Ouverture ad una composizione corale con accompagnamento d'orchestra, dal titolo *Les quatre elements*, su versi del poeta provenzale Joseph Austran, conosciuto a Marsiglia nel 1844. I materiali del Poema Sinfonico provengono da quei quattro cori denominati *Les aquilons*, *Les flots*, *Les astres*, *La terre*. La prima orchestrazione, nel 1850, fu affidata da Liszt, non ancora sicurissimo in materia, al collaboratore Joachim Raaf, che pose le basi per le successive definitive revisioni del compositore tra il 1852 e il '54; l'autore ne diresse la prima a Weimar il 23 febbraio di quell'anno.

Come tutti i Poemi Sinfonici, *Les Préludes* compendia in un unico movimento ciò che la Sinfonia ripartisce in quattro; la sua struttura è tuttavia assai articolata e vi si ravvisano tredici diversi episodi che muovono tutti da uno stesso nucleo tematico, costantemente variato.

L'introduzione, con un "sipario" degli archi gravi stabilisce il clima misterioso e di estrema tensione e sancisce l'affermazione del tema principale, grandioso, affidato a tutte le sezioni degli ottoni, che ritornerà nella conclusione. Gli episodi "pastorali" (in particolare quello affidato ai corni, che poi passerà al concertino di fiati e infine agli archi), introducono temi cantabili atti a suggerire il momentaneo ripiegamento consolatorio dell'eroe. Il risveglio allo "squillo di trombe" è repentino e la "tinta", verdianamente intesa, si fa corrusca.

Il *melos* è sottoposto a una continua variazione ritmica, che reca allo svolgimento del pezzo una continua arsi e tesi psicologica: lo distende orizzontalmente, ma al contempo la complessa armonia politonale gli conferisce una sorta di statica fissità.

Liszt gonfia l'orchestra e amplifica indicazioni agogiche e dinamiche per richiamare gli stati d'animo connessi a questo "viaggio" dell'eroe. Una tecnica pittorica, quasi simbolista, in cui la luce si incarica di rendere l'immagine di un paesaggio unitario eppure sempre cangiante.

Marco Spada

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorium parco della Musica, 9 aprile 2005

ORPHEUS, S 98

Poema sinfonico n. 4

Musica: Franz Liszt

- Andante moderato

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, 2 arpe, archi

Composizione: 1854

Prima esecuzione: Weimar, Grossherzogliches Hoftheater, 16 febbraio 1854

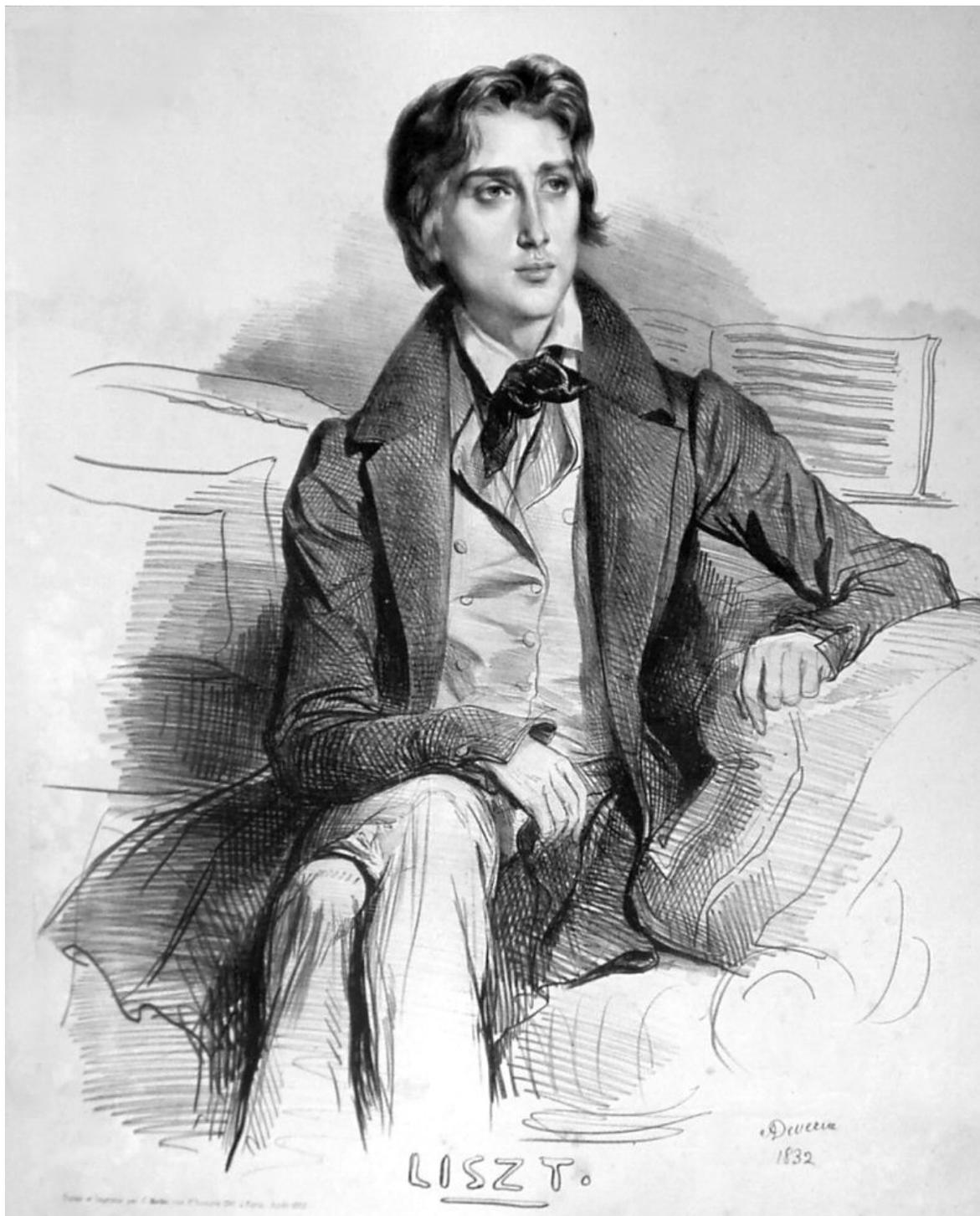
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Dedica: Carolyne Sayn-Wittgenstein

Nel febbraio del 1854 Franz Liszt diresse al Teatro di Corte di Weimar, di cui era Kapellmeister, un allestimento dell'opera Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck nella versione francese di Hector Berlioz, curandone personalmente l'adattamento. Tale adattamento prevedeva l'inserimento, all'inizio e alla fine, di due brani sinfonici composti per l'occasione da Liszt stesso. Mentre il postludio non venne mai pubblicato, il preludio, poco più di dieci minuti di musica, entrò a far parte del suo repertorio dei poemi sinfonici, come quarto della serie e col semplice titolo di Orpheus. Ancor prima di darlo alle stampe nel 1856 con la dedica alla principessa Carolyne Sayn-Wittgestein, Liszt lo eseguì nuovamente in concerto a Weimar il 10 novembre 1854.

Nella prefazione alla partitura l'autore indicò il programma della composizione in modo alquanto generico, limitandosi a identificare in Orfeo il simbolo della forza civilizzatrice dell'arte, e della musica in particolare, capace di vincere gli impulsi primitivi delle passioni e di addolcirli con più nobili ideali: "Oggi come anticamente e sempre Orfeo, vale a dire l'Arte, espande i suoi raggi melodiosi e i suoi possenti accordi come una luce dolce e irresistibile sugli elementi contrari che si combattono in una lotta sanguinosa nell'anima di ogni uomo e nel seno di ogni società. Orfeo piange Euridice, il simbolo dell'Ideale sopraffatto dal male e dal dolore. A lui è concesso di sottrarla ai mostri dell'Erebo, di strapparla dalle tenebre dell' Averno, ma non di serbarla in vita. Possano

almeno non ritornare mai più quei tempi della barbarie, quando le passioni selvagge, come Menadi ebbre e sfrenate, facevano soccombere l'Arte sotto i loro tiri micidiali per vendicarsi in delirante follia del disprezzo con cui essa irrideva le loro rozze brame!".



La difesa appassionata della missione trasfiguratrice dell'arte contro la rozzezza, la cupidigia, la sensualità sembra presupporre, nell'artista romantico, un modello classico fatto di equilibrio e di temperanza.

Un tratto apollineo interrompe il disegno della furia dionisiaca, cui Liszt non era certo estraneo.

La figura di Orfeo è vista come una luminosa apparizione di incanti pieni di poesia e di musica echeggianti nel regno dell'elisiò.

Ai richiami iniziali dei corni si intrecciano gli arabeschi dell'arpa, le vibranti perorazioni dei violoncelli, la cantilena pastorale dell'oboe poi ripresa dal corno inglese: una frase ampia e distesa del violino solo s'innalza al cielo, si specchia nel lamento del violoncello solo ed è poi inghiottita nell'ombra dell'oscurità.

Violente strappate dell'orchestra annunciano i mostri delle tenebre.

Tremolando, la musica si spegne a poco a poco in pianissimo: non nell'irrisione, ma nella serena contemplazione di una tranquillità che nessuna barbarie potrà più turbare.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Teatro
Comunale di Ferrara, 25 novembre 1994**

MAZEPPA, S 100

Poema sinfonico n. 6 da Victor Hugo

Musica: Franz Liszt

- Allegro agitato

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, grancassa, piatti, archi

Composizione: 1851 (revisione 1854)

Pima esecuzione: Weimar, Grossherzogliches Hoftheater, 16 aprile 1854

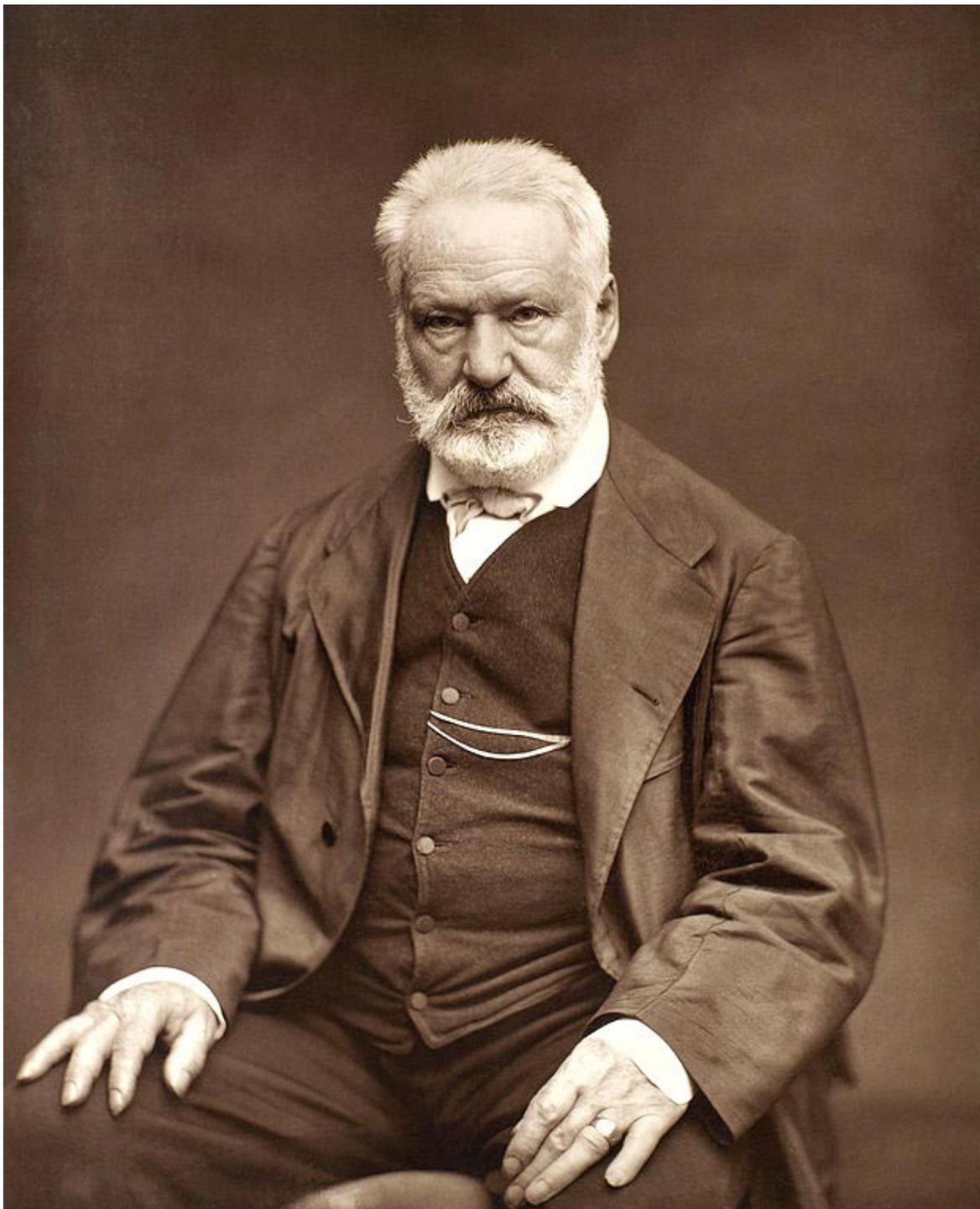
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Dedica: Carolyne Sayn-Wittgenstein

Liszt è una personalità di prepotente fascino e di primissimo piano nella vita musicale ottocentesca, anche se l'importanza e il valore del suo insegnamento restano spesso circoscritti agli aspetti tecnici e virtuosistici nel campo dello strumento a tastiera. Certo, nessuno prima di Liszt ha saputo potenziare, esaltare e dilatare in un verticalismo di titanica difficoltà l'esecuzione pianistica, riuscendo ad arricchire la gamma espressiva di questo strumento delle più spericolate e sorprendenti trovate. Basti pensare alle poderose scale cromatiche di ottave, ai pirotecnici glissandi, ai salti a grandi intervalli, alle sovrapposizioni e agli incroci di mano, ai possenti e slanciati arpeggi e agli inesauribili trilli, senza contare tutti gli effetti strumentali che ha sparso con generosa signorilità sulla tastiera.

Ma questo è soltanto uno dei due profili del nostro musicista scapigliato e ultraromantico, tutto proteso verso un sogno di grandezza e di glorificazione dell'Io, sospinto da un'ansia creativa e interpretativa senza confini. C'è anche l'altra faccia di Liszt, il quale aprì la musica a nuovi orizzonti e la svincolò dalla soggezione all'ordinamento classico, gettò le basi con il suo pianismo «liquido» e dai contorni sfumati per l'esperienza debussiana e in parte favorì con il discorso programmatico dei Poemi Sinfonici la forma ciclica franckiana. Né va taciuto il suo rilevante e determinante contributo, ormai da tutti accettato, alla tecnica compositiva di Wagner, enucleata sulla forza concettuale del leitmotiv e sulla espressività della «melodia infinita».

VICTOR HUGO



Del resto, un esempio della musicalità lisztiana, sia come stesura del programma e sia come elaborazione del leitmotiv, è racchiuso nel poema sinfonico *Mazeppa*, scritto nel 1851 e diretto dallo stesso compositore nel Teatro Granducale di Weimar il 16 aprile 1854.

L'edizione orchestrale del poema è l'ampliamento modificato di uno Studio pianistico che Liszt aveva composto nel 1827, cioè nei primissimi anni della sua attività creativa, e successivamente riveduto nel 1838, nel 1840 e nel 1851.

Il personaggio di Mazeppa è realmente esistito: il suo nome era Ivan Stefanovic Mazeppa, avventuriero polacco vissuto fra il 1644 e il 1709. Divenuto capo dei cosacchi dell'Ucraina, compì numerose imprese eccezionali, così da essere nominato principe dallo zar Pietro il Grande. Tra l'altro, secondo la leggenda che circondò il suo nome, sembra che Mazeppa, per una contrastata relazione amorosa, sia stato legato nudo su un cavallo selvaggio, lanciato in una folle corsa verso l'ignoto; venne salvato dai cosacchi, che lo proclamarono loro re, attratti dal suo straordinario coraggio.

Sia Byron che Victor Hugo scrissero due poemi sulla figura di Mazeppa: il primo ne fece un eroe rivoluzionario, secondo la simbologia romantica, mentre il secondo ne mise in rilievo la carica umana, con la forsennata cavalcata senza fine.

Liszt si attiene alla versione del poeta francese, tanto è vero che tutta la partitura è percorsa dal fremito incessante della cavalcata di Mazeppa, racchiuso in un tema potente ritmato e affidato in gran parte agli ottoni, dopo la mobilissima frase iniziale degli archi.

L'orchestra si scatena con effetti e trovate che mirano ad impressionare l'ascoltatore.

Non manca un episodio cantabile che somiglia ad uno dei concertati delle opere del primo Verdi, un autore molto stimato da Liszt.

Alcuni colpi di timpano in diminuendo accentuano l'Adagio centrale: Mazeppa ha finito la sua corsa, circondato dai cosacchi in lacrime.

Solitaria e dolente si leva la voce del corno con sordina in una breve implorazione di indubbia efficacia; squillano le trombe e riappare il tema di Mazeppa a segnare l'apoteosi finale in un clima di marcia trionfale.

L'orchestra di *Mazeppa* è costituita da due flauti, ottavino, due oboi, corno inglese, due clarinetti e clarinetto basso, tre fagotti, quattro corni, tre trombe, tre tromboni e tuba, timpani, triangolo, piatti, grancassa e archi.



**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 maggio 1979**

**VON DER WIEGE BIS ZUR GRABE
(DALLA CULLA ALLA TOMBA), S 107**

Poema sinfonico n. 13 da un dipinto di Michael Zichy

Musica: Franz Liszt

1. Die Wiege (La culla) - Andante
2. Der Kampf um's Dasein (La lotta per l'esistenza) - Agitato rapido
3. Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens (Nella tomba: la culla della vita futura) - Moderato quasi andante

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, arpa, archi

Edizione: Bote & Bock, Berlino, 1883

Composizione: 1881 - 1882

Dedica: conte Michael Zichy; poi Auguste Gevaert

Bartók ha lasciato scritto nella sua autobiografia questo giudizio abbastanza pertinente su Liszt e la sua importanza nella evoluzione della musica: «Lo Studio rinnovato di Liszt, soprattutto delle sue opere meno popolari, come le *Années de pèlerinage*, le *Harmonies poétiques et religieuses*, la *Faust-Symphonie*, la *Danse macabre* e altre ancora, mi spinsero, a dispetto di certe apparenze esteriori che non amavo, in fondo alle cose e compresi alla fine l'autentico messaggio di questo artista. Per l'evoluzione futura della musica il peso delle sue composizioni mi parve molto più considerevole di quello, per esempio, delle opere di Wagner e di Strauss».

Senza voler discutere il parere piuttosto polemico nei confronti di questi due ultimi musicisti, che hanno inciso profondamente nella storia dell'arte, resta il fatto che anche un musicista di tormentata sensibilità e di forte carica intellettuale come Bartók si sia dichiarato apertamente a favore di Liszt, il cui insegnamento spesso resta circoscritto agli aspetti tecnici e virtuosistici del suo personalissimo pianismo. Certo, nessuno prima di Liszt aveva esaltato e dilatato in un titanismo di verticale difficoltà l'esecuzione pianistica, riuscendo a potenziare la tessitura

espressiva di questo strumento con le più spericolate e sorprendenti trovate; basti pensare alle slanciate scale cromatiche di ottave, ai pirotecnici glissandi, ai salti a grandi intervalli, alle sovrapposizioni e agli incroci delle mani, ai possenti arpeggi e agli inesauribili trilli, senza contare una infinità di effetti timbrici e ritmici che egli seppe realizzare sulla tastiera.

MICHAEL ZICHY



Ma questo è soltanto un aspetto del multiforme, esuberante e scapigliato musicista romantico, proteso verso un sogno di grandezza e di glorificazione dell'Io, sul cui piedistallo immaginario egli pose se stesso, sospinto da un'ansia creativa e interpretativa senza limiti e confini.

Esiste anche l'altro Liszt che aprì la musica a nuovi orizzonti e la svincolò dalla rigida soggezione all'ordinamento classico, gettò le basi con il suo pianismo dai contorni evanescenti e sfumati per l'esperienza debussyana e in parte favorì con il discorso a programma dei poemi sinfonici la forma ciclica frankiana, oltre naturalmente a non dimenticare il suo decisivo contributo, ormai da tutti accettato, alla tecnica compositiva di Wagner, enucleata sull'incisività espressiva del leitmotiv e sulla travolgente emotività della melodia infinita.

Von der Wiege bis zur Bahre risale al 1881 ed è l'ultimo poema sinfonico scritto dal musicista, che si ispirò ad un quadro con lo stesso titolo, dipinto da Michael Zichy.

È diviso in tre parti tematicamente legate fra di loro e improntate ad un gusto strumentale molto descrittivo. Il primo pannello (*La culla*) punta su morbidi impasti timbrici, realizzati con gli archi e i flauti.

Il secondo quadro (*La lotta per l'esistenza*) ha un tono agitato e drammaticamente teso, d'impronta chiaramente berlioziana.

Nella terza parte (*Nella tomba: la culla della vita futura*) c'è un richiamo alla frase iniziale, elaborata con varietà e fluidità armonica, fino ad un espressivo diminuendo evocante il mistero della morte.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 aprile 1979

KARAJAN INTERPRETA LISZT

Nei primi anni della sua attività come direttore dell'orchestra di corte di Weimar, a partire dal 1848, Franz Liszt ha sviluppato dal tipo dell'*ouverture* l'idea del *Poema sinfonico* - un genere che poi, nella seconda metà dell'Ottocento e fino al primo Schoenberg, costituì nella grande produzione sinfonica il rilevante polo di contrasto nei riguardi della *Sinfonia*, che non si valeva di un programma ma si configurava invece come pura "musica assoluta".

Il concetto di "*Poema sinfonico*" indica che il fondamentale principio "poetico", fino ad allora perseguito da Liszt nelle sue composizioni per pianoforte, viene ora trasferito alla musica per orchestra. Questo concetto implica pertanto l'esigenza "poetica" della musica sinfonica, e quindi il suo farsi partecipe, in senso metaforico, dell'idea della "letteratura universale".

Esso non indica tuttavia che la musica debba basarsi in ogni caso su una concreta composizione poetica o letteraria.



Anzi, l'idea di "*Poema sinfonico*" in senso lisztiano non deve neanche essere necessariamente collegata ad un "programma".

Nei dodici anni passati a Weimar Liszt compose una dozzina di *Poemi sinfonici*; maggior parte di essi furono da lui intensamente elaborati, nell'orchestrazione e nella forma, e modificati di solito più volte.

Nella sua prima versione, il *Tasso* era stato concepito come ouverture per una rappresentazione celebrativa del dramma omonimo di Goethe al teatro di corte di Weimar in occasione del centenario della nascita del poeta (1849).

Nel rifacimento successivo, che portò ad un *Poema sinfonico* autonomo, Liszt, scostandosi ampiamente dal dramma di Goethe, disegnò un profilo biografico del tragico poeta del Rinascimento Torquato Tasso. "Tre momenti sono inscindibili dalla sua gloria imperitura", scrisse Liszt nell'introduzione all'opera, "per tradurli in musica abbiamo dapprima evocato la sua grande ombra, come ancor oggi vaga sulla laguna di Venezia; poi ci è apparso il suo volto, fiero e malinconico, che guardava le fortezze di Ferrara dove egli creò i suoi capolavori, ed infine l'abbiamo seguito a Roma, la Città Eterna, che gli porse l'alloro della gloria e celebrò in lui il poeta e martire".

Il Poema sinfonico *Les Préludes* è ancora oggi per molti di noi una "spina nell'orecchio" a causa di un suo passaggio che i nazisti utilizzarono come pomposa e trionfante sigla radiofonica. Ma nel contesto dell'intera opera questo passaggio segna l'esasperata accentuazione finale di una vicenda di dolore e lotta, e viene così ad avere un carattere decisamente solenne.

L'ispirazione di *Les Préludes* è quella di una religiosità romantica; in origine era stata concepita (1848) come prologo ad un'opera corale, nella sua ultima versione Liszt la riferì molto liberamente ad un Poema del poeta Alphonse de' Lamartine (dal cui prese anche il titolo *Les Préludes*) e scrisse al riguardo una sorta di abbozzo di programma, che comincia con la frase: "Che altro è la nostra vita, se non una serie di preludi a quel canto ignoto di cui la morte intona la prima e più solenne nota?"

Il soggetto del Poema sinfonico *Mazeppa* (1851) è la storia del principe dei cosacchi Jan Mazeppa, a cui diedero veste letteraria Byron, Puskin e Victor Hugo, il grande poeta del Romanticismo francese a cui Liszt fa riferimento. Lo sconfitto Mazeppa viene legato sul dorso di un cavallo selvaggio, che corre senza sosta tre giorni e tre notti per la steppa ed infine ne muore. Mazeppa, anch'egli vicino alla fine, viene in ultimo

salvato.

Il *Mephisto-Valzer* (poi indicato come il "primo", perché Liszt scrisse altre tre composizioni con questo titolo) esiste in una versione per pianoforte (uno tra i più popolari pezzi virtuosistici) e come brano sinfonico, in questo caso si tratta del secondo pezzo dai *Due episodi dal Faust* di Lenau (1860), dal titolo *Danza all'osteria del villaggio*.

Il "Faust" del poeta austriaco Nikolaus Lenau scritto tra il 1833 e il 1835 intenzionalmente in contrapposizione a quello di Goethe, non è un dramma, ma una lirica in 24 scene in forma di dialogo o di racconto.

BERLINER PHILHARMONIKER



Nella 6^a scena ("La danza") Mefistofele istiga Faust alla brama ed al piacere: "Una tal squaldrinella che tanto arde di desiderio" dice con cinismo a Faust quando entrano in un'osteria di campagna, "dà più gioia di un librone", e ai suonatori: "Voi, brava gente, tirate l'archetto troppo fiaccamente! Datemi un violino, vedrete come cambierà la musica e che animazione ci sarà nella bettola!" Cominciando con l'accordatura del "violino del diavolo", il Valzer diventa una raffigurazione musicale di quel "vortice magico" di sfrenato desiderio sensuale, che Mefistofele sa scatenare.

Liszt subì molto presto il fascino della musica degli zingari dell'Ungheria

- la terra che egli, ungherese di lingua tedesca, considerava come la sua vera patria.

Liszt vedeva in queste melodie un importante contributo a quella che egli indicava come la poesia musicale dei popoli europei, e nel 1839 cominciò a riunire in differenti combinazioni queste melodie tradizionali: nacquero così le *Rapsodie ungheresi*, che diventeranno le sue opere pianistiche più note e popolari.

Di sei *Rapsodie ungheresi* egli apprestò in seguito, insieme col compositore austriaco Franz Doppler, versioni orchestrali di grande efficacia.

Le *Rapsodie ungheresi*, oggi note con la numerazione che va da 1 a 15, rappresentano l'esito del più esteso processo di revisione che sia dato trovare nell'opera di Liszt.

Alla loro origine vi erano stati 21 pezzi, di cui 17 erano apparsi tra il 1840 e il 1847 con il titolo: *Melodie nazionali ungheresi/Rhapsodies Hongroises*. "I frammenti della musica zingana, che erano già stati pubblicati singolarmente, sono stati sottoposti a nuova verifica", scrisse Liszt nel 1859 nel suo ampio libro "*Gli zingari e la loro musica in Ungheria*" circa questo processo di rielaborazione; "essi sono stati rivisti, rimodellati e connessi con altri nell'intento di riassumere l'essenziale".

Durante il lavoro di revisione Liszt ha lasciato talvolta sussistere le composizioni originarie nelle loro grandi linee, spesso però le ha decomposte e ne ha combinato in modo nuovo le parti, "ha rimodellato i frammenti".

Appartiene a questo contesto anche la *Fantasia su melodie popolari ungheresi*, del 1852, essa è una variante contemporanea - per pianoforte e orchestra - nella *Rapsodia ungherese* n. 14 ma si vale, a differenza di questa, anche di altri temi.

L'opera, di sicuro effetto, fu eseguita per la prima volta con grande successo da Hans von Bulow, cui è dedicata, a Pest nel 1853.