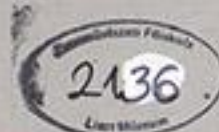
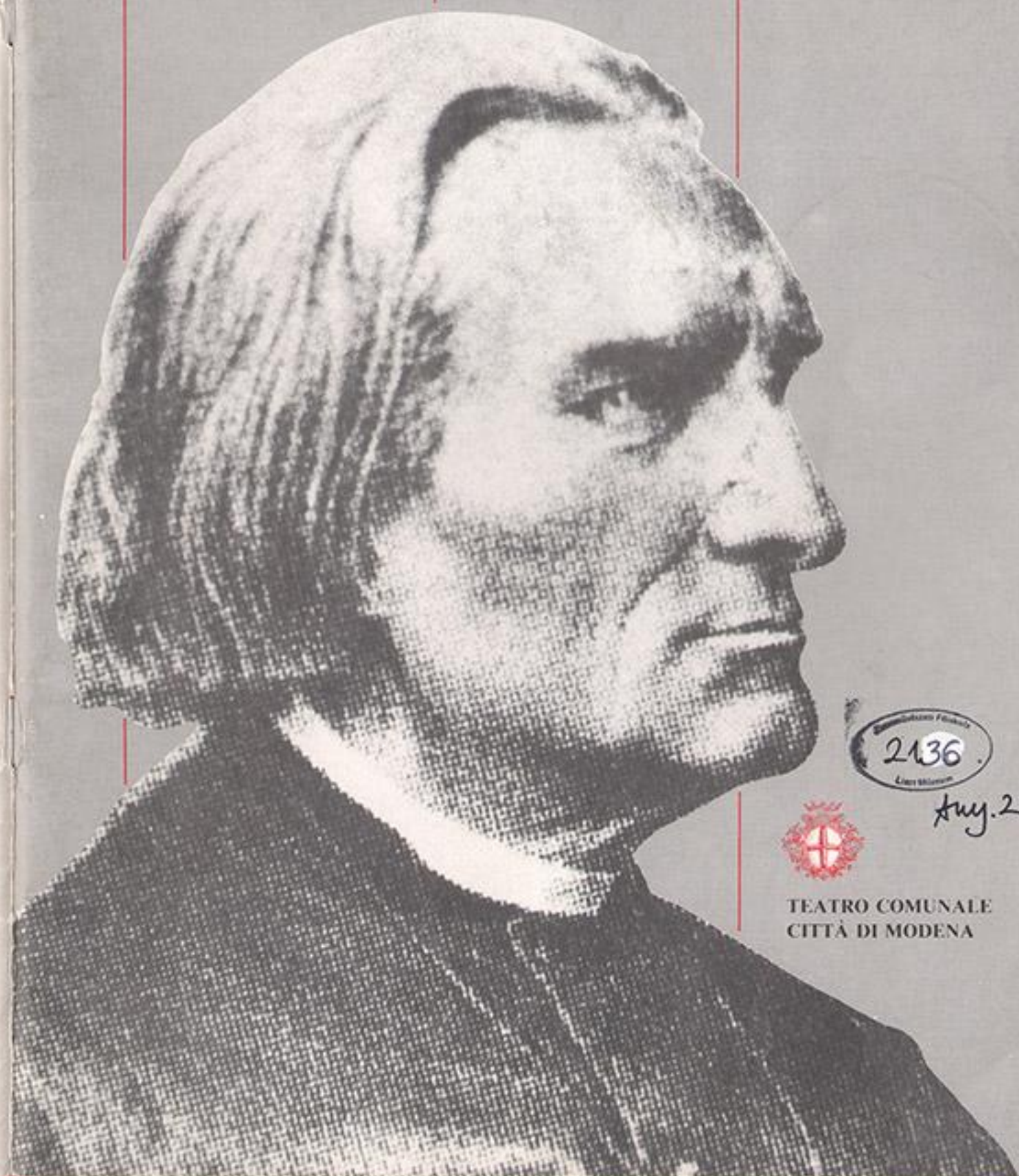


# LISZT

STAGIONE  
CONCERTISTICA  
1985-1986  
16 MAGGIO - 16 GIUGNO

RASSEGNA PIANISTICA  
INTERNAZIONALE  
NEL CENTENARIO  
DI FRANZ LISZT

FRANZ LISZT  
IL PIANOFORTE  
TRA POESIA  
E VIRTUOSISMO



*Aug. 265*



TEATRO COMUNALE  
CITTÀ DI MODENA







A coronamento della stagione concertistica 1985-1986 il Teatro Comunale di Modena promuove la rassegna pianistica internazionale Franz Liszt: il pianoforte tra poesia e virtuosismo.

Il 1985, anno europeo della musica, ha visto una larga diffusione di iniziative musicali, editoriali e critiche nella ricorrenza del tricentenario della nascita di Bach, Händel e Scarlatti. Il 1986 è contrassegnato da analoghe iniziative, nel centenario della morte di Franz Liszt, principe dei pianisti, geniale compositore e direttore d'orchestra, eccellente didatta.

Liszt divenne famoso per la sua brillante carriera di concertista, e fu colui che diede vita al recital solistico di pianoforte nella forma in cui lo conosciamo oggi. Il critico Fétis scrisse nel 1828: «... È un pianista che deve essere assegnato ai primi ranghi... Il suo dito è pieno di vigore e di energia, la sua esecuzione è brillante di grazia e della più meravigliosa precisione». Robert Schumann così commentò un suo concerto a Dresda: «Il demone mosse le sue forze; quasi volesse provare il pubblico sembrò giocare con lui, poi gli diede da ascoltare qualcosa di più profondo, finché avvolse colla sua arte e sollevò e portò seco tutti come voleva. Questa forza di sottomettere un pubblico, di sollevarlo, di portarlo e di lasciarlo cadere a piacimento, non si può incontrare ad un grado così elevato in nessun altro artista».

La gigantesca mole della produzione per lo strumento da Liszt più amato, ha dato vita ad una nuova concezione del pianismo, attraverso la creazione della moderna tecnica e tramite l'affermazione delle nuove idee poetiche e filosofiche poste alla base della libertà assoluta della forma delle composizioni.

Dell'opera pianistica di Liszt, che va dalla elaborazione di studi tecnici per risolvere i problemi della tastiera alla creazione della libera musica a programma, è stata compiuta una vasta scelta che rende di particolare interesse i programmi della rassegna. Le pagine delle opere più famose rivivono sotto le mani di nove interpreti di riconosciuta fama, appartenenti a generazioni diverse.

Con i concerti della rassegna il Teatro Comunale inaugura un nuovo pianoforte grandcodice Steinway & Sons, dono della Cassa di Risparmio di Modena.

Nel corso della rassegna sarà, inoltre, presentato al pubblico un fortepiano di indubbio pregio, costruito nel 1850 da Johann Heitzman in Vienna, ora recuperato e restaurato a cura del Teatro Comunale. Sullo strumento Jörg Demus eseguirà una parte del concerto in programma il 9 giugno.

Pubblicazione edita dal Teatro Comunale di Modena

A cura di  
Mauro Bonpani Giuseppe Di Marco Koki Fregni Gian Carlo Gatti Donatella Pieri

Il saggio *Franz Liszt* è tratto da: Giorgio Graziosi, *Franz Liszt*, in *Enciclopedia della Musica* vol. III, Torino, Utet, 1966, pag. 133-138

Il saggio *Virtuosismo tecnico e rivoluzione compositiva* è tratto da: Piero Rattalino, *Storia del pianoforte*, Milano, Saggiatore, 1982, pag. 168-175 e 177-179 (con omissione degli esempi musicali)

Il titolo del saggio è redazionale

Il saggio *La poetica lisztiana: musica come linguaggio* è tratto da: Rossana Dalmonte, *Franz Liszt, la vita, l'opera i testi musicali*, Milano, Feltrinelli, 1983, pag. 122-128

Il titolo del saggio è redazionale

Il *Catalogo dell'opera pianistica di Franz Liszt* è tratto da: *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Milano, Rizzoli-Ricordi, 1972, appendice

Si ringraziano gli autori e le case editrici per la gentile concessione dei diritti di riproduzione

Fotolitografia Vaccari

Fotocomposizione e stampa Industrie Grafiche Coptip Modena

Maggio 1986

Tutti i diritti sono riservati

TEATRO COMUNALE

Direzione, amministrazione, segreteria via Fontanaso 1 - telefoni 225443-225183

**CM** CASSA  
DI RISPARMIO  
DI MODENA

*Dove ci sono cultura  
e un avvenimento  
importante*

*c'è anche  
la Cassa di Risparmio  
di Modena*

**CM** CASSA  
DI RISPARMIO  
DI MODENA



# TEATRO COMUNALE DI MODENA

STAGIONE CONCERTISTICA 1985-1986

16 maggio - 16 giugno

Nel centenario di Franz Liszt

## FRANZ LISZT IL PIANOFORTE TRA POESIA E VIRTUOSISMO

Venerdì 16 maggio

**VLADIMIR OVCINNIKOV**  
Alexander Scriabin SONATE - FANTASIE N. 2 OP. 19  
Franz Liszt ÉTUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE

Martedì 20 maggio

**JEFFREY SWANN**

Franz Liszt Da ANNÉES DE PÉLERINAGE-TROISIÈME ANNÉE  
Aux cypres de la Villa d'Este - Thémidie II -  
Les jeux d'eau à la Villa d'Este  
CSÁRDÁS MACABRE  
Da HISTORISCHE UNGARISCHE BEGNISSE  
Franz Liszt - Alexander Prokofiev - Michael Mosonyi  
RAPSONDIA UNGHERESE N. 17 IN RE MINORE  
Verdi/Liszt RIGOLETTO Parafrasi da concerto  
SIMON BOCCANEGRA Reminiscenze  
Rossini/Liszt LA SERENATA E L'ORGIA  
Grande fantasia su motivi delle Soirées musicales

Lunedì 26 maggio

**FRANÇOIS JOEL THIOILLIER**

Bach/Liszt FANTASIA E FUGA IN SOL MINORE  
Franz Liszt TRE STUDI DA CONCERTO  
Il lamento - La leggerezza - Un sospiro  
Da ALBUM D'UN VOYAGEUR Lyon  
Schubert/Liszt DA SOIRÉES DE VIENNE Valse caprice n. 3  
Franz Liszt RAPSONDIA UNGHERESE N. 15 IN LA MINORE  
Marcia di Rakóczy  
DUE STUDI DA CONCERTO Waldesrauschen - Gnomenspeil

Giovedì 29 maggio

**LAZAR BERMAN**

Sergei Prokofiev SONATA N. 8  
IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 84  
Wagner/Liszt Da TRISTANO E ISOTTA Isolde Lied  
Schubert/Liszt SEI LIEDER  
Franz Liszt RAPSONDIA UNGHERESE N. 9  
IN MI BEMOLLE MAGGIORE Il carnevale di Pest

Martedì 3 giugno

**TAMAS VÁSÁRY**

Franz Liszt ANNÉES DE PÉLERINAGE  
PREMIÈRE ANNÉE Suisse  
DEUXIÈME ANNÉE Italie

Venerdì 6 giugno

**DEREK HAN**

Bela Bartók SEI DANZE POPOLARI RUMENE - TRE KONDO' SU  
TEMI POPOLARI - SONATINA - ALL'ARIA APERTA  
Franz Liszt RAPSONDIA UNGHERESE N. 12 IN DO DIESIS MINORE  
- RHAPSODIE ESPAGNOLE - Folies d'Espagne et jota Aragonaise

Lunedì 9 giugno

**JÖRG DEMUS**

Franz Liszt Da ANNÉES DE PÉLERINAGE Sonetto CXXIII del  
Petrarca in la bemolle maggiore  
Fryderyk Chopin STUDIO OP. 10 N. 3 IN MI BEMOLLE - STUDIO  
OP. 25 N. 1 IN LA BEMOLLE MAGGIORE  
STUDIO OPUS POSTHUMUM IN RE BEMOLLE MAGGIORE  
Chopin/Liszt CANZONE POLONESA Meine Freude  
Robert Schumann FANTASIA IN DO MAGGIORE OP. 17  
Franz Liszt CONSOLATION IN RE BEMOLLE MAGGIORE -  
NOTTURNO IN LA BEMOLLE MAGGIORE  
Fryderyk Chopin NOTTURNO OP. 15 N. 2 IN FA DIESIS  
MAGGIORE - NOTTURNO OP. 62 N. 2 IN MI MAGGIORE  
Franz Liszt AM GRABE RICHARD WAGNERS (sulla tomba  
di Richard Wagner)  
Franz Schubert FANTASIA IN DO MAGGIORE OP. 15 Wanderer

Venerdì 13 giugno

**ROBERTO CAPPELLO**

Franz Liszt RAPSONDIA UNGHERESE N. 1 IN DO DIESIS MINORE -  
RAPSONDIA UNGHERESE N. 3 IN SI BEMOLLE MAGGIORE -  
RAPSONDIA UNGHERESE N. 5 IN MI MINORE Héroïde-Élégique -  
RAPSONDIA UNGHERESE N. 8 IN FA DIESIS MINORE - GRANDES  
ÉTUDES DE PAGANINI

Lunedì 16 giugno

**MICHELE CAMPANELLA**

Carl Maria von Weber SONATA N. 1 OP. 24 - INVITO ALLA  
DANZA OP. 65 - POLACCA BRILLANTE OP. 72  
Franz Liszt VALSE OUBLIÉE - SANCTA DOROTHEA -  
BAGATELLA SENZA TONALITÀ - SONATA IN SI MINORE

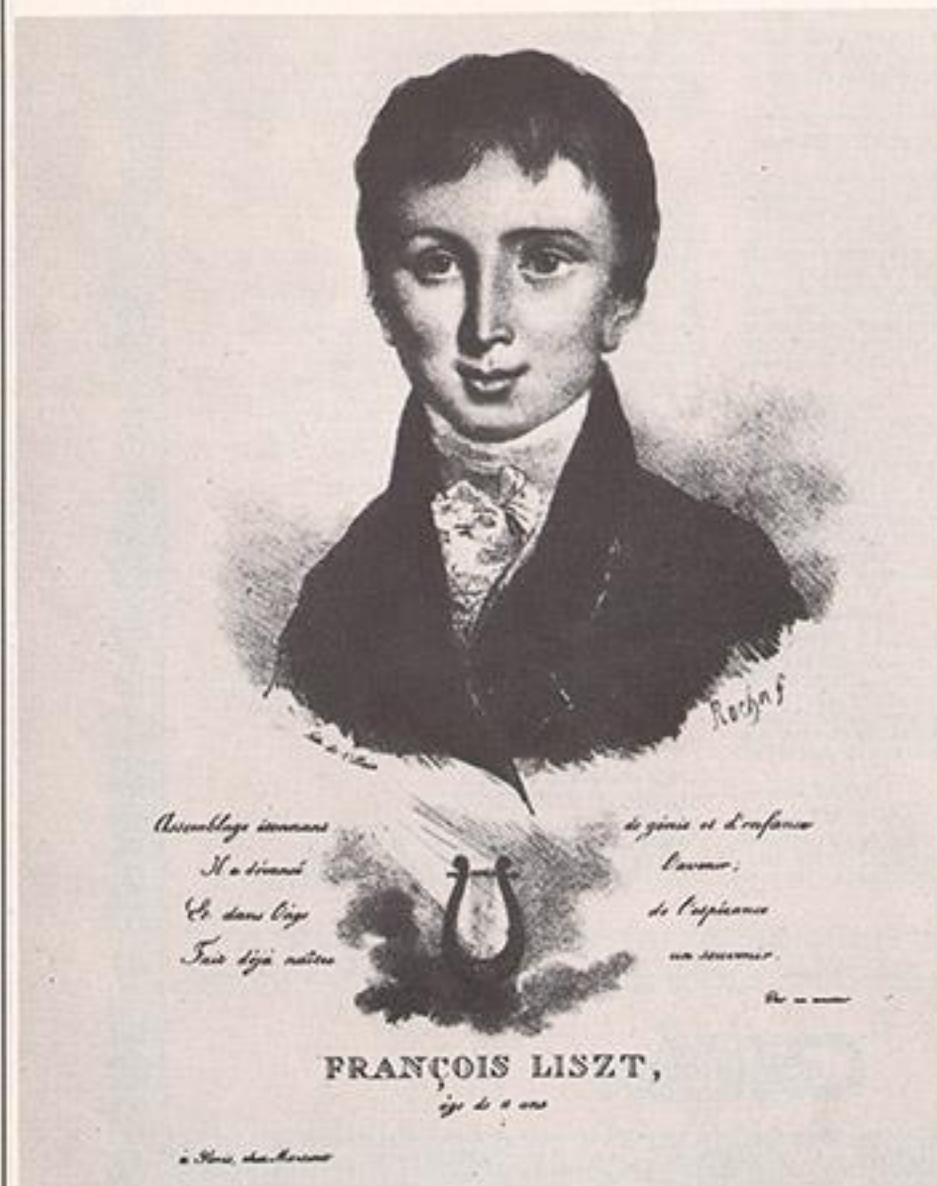
ABBONAMENTO platea e posto in palco L. 65.000 - ridotto L. 40.000 - ridotto giovani e lavoratori in pensione L. 45.000 - VENDITA ABBONAMENTI presso la biglietteria del Teatro  
Comunale da martedì 15 maggio a venerdì 16 maggio orario 16.30-20 - ABBONAMENTI RATEALI prima rata all'atto dell'acquisto seconda rata entro il 31 maggio  
INGRESSO AI SINGOLI CONCERTI platea e posto in palco di 1° 10° 10° fila L. 9.000 - ridotto, platea e posto in palco di 1° 10° e 10° fila L. 8.000 - Posto in palco di 10° fila L.  
8.000 ridotto giovani e lavoratori in pensione platea e posto in palco L. 4.000 loggione L. 4.000 loggione L. 5.000 - La direzione si riserva di apportare ai programmi eventuali  
modifiche che si renderanno necessarie per cause di forza maggiore - informazioni e prenotazioni telefono 22.51.83

**CASSA  
DI RISPARMIO  
DI MODENA**



# Franz Liszt

di Giorgio Graziosi



Franz Liszt nacque nella notte dal 21 al 22-X-1811 a Raiding (in ungherese: Dobráj), villaggio della contea di Oedenburg non lontano dal confine austriaco. È accertata l'origine tedesca della famiglia. Il padre, Adam (1789-1827), amministratore del principe Nicolas Eszterházy, era un appassionato dilettante di musica; la madre, Anna Lager (1791-1866), viene descritta dai biografi come una piccola bruna «adorna di tutti i fascini viennesi». Fino ai sei anni d'età, il piccolo Liszt passò di malanno in malanno tanto che un giorno si temette seriamente della sua vita. Rimessosi definitivamente, la precoce disposizione per la musica, di cui in casa si faceva notevole consumo, gli consentì sotto la guida del padre enormi progressi tanto che a soli nove anni era in grado di dare il suo primo concerto pianistico a Oedenburg (in ungherese: Sopron) a beneficio di un musicista cieco; vi suonò il Concerto in mi bemolle di Ries e improvvisò su temi alla moda. Seguirono altri concerti, al castello di Eisenstadt e a Presburgo (in ungherese: Pozsony); il successo conseguito gli assicurò da parte di un gruppo di nobili ungheresi una borsa di studio con cui Adam poté congedarsi dal principe Eszterházy e condurre il figlio prima a Weimar — dove gli alti onorari pretesi da Hummel fecero sfumare il progetto di metterlo alla sua scuola — e successivamente a Vienna. Qui Czerny per il pianoforte e Salieri per la teoria furono i maestri di Liszt dal 1820 all'aprile 1823; le basi tecniche e pedagogiche di Czerny resteranno alla base della sua futura opera innovatrice del pianoforte. In un concerto dato in quest'anno alla Redoutensaal, dopo che Liszt ebbe suonato un concerto di Hummel e una fantasia di propria composizione, Beethoven sarebbe salito sul palco e avrebbe abbracciato il fanciullo tra le generali acclamazioni. Tale avvenimento, per quanto abbia dato spunto a numerose oleografie e sia riportato anche in alcune delle più recenti biografie, sarebbe del tutto immaginario.

N.	AUTORE DEI TEMI E TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
52	11. L'Orgia 12. La marinara (vedi anche tab. XV, 3; tab. XV, 4 e tab. XV, 57b) C. J. ROUGET DE L'ISLE: <i>La Marseillaise</i>	—	—	Schubert, Lipsia 1872	95	—
53	F. SCHUBERT: <i>Mélodies hongroises (d'après Schubert):</i> 1. Andante 2. Marcia 3. Allegretto	conte G. Neipperg	1838-1839	Diabelli, Vienna 1840	250	—
54	Schubert's <i>Marsche für das Pianoforte Solo</i>	F. Frein von Koudelka	1846	Id., ivi 1847	251	—
55	<i>Soirées de Vienne, Valses caprices d'après Schubert</i> 1° vers. 2° vers.	S. Löwy principessa Metternich-Sándor	1852 1873 ca.	Spina, ivi 1852-1853 Cranz, Amburgo 1873	252	—
56	<i>Cadenze per i nn. 6 e 9 delle Soirées de Vienne</i> (vedi anche tab. XV, 10, n. 3)	—	1883	Id., ivi 1883	—	—
57	SORREANO: <i>Feuille morte, Elégie d'après Sorreano</i>	—	1845 ca.	Troupenas, Parigi 1845	258	—
58	G. SPONTINI: vedi tab. XV, 4 JANOS VÉGH: Valzer da concerto dalla <i>Waltzer-Suite</i> per pf. a 4 mani	—	—	Kistner, Lipsia 1889	263	—
59	G. VERDI: «Ernani», <i>Paraphrase de concert</i>	—	1844 (rev. 1859)	Schubert, Lipsia 1860	265	—
60	<i>Paraphrase da concerto su Ernani</i>	—	1847	—	263	—
61	<i>Salve Maria de «Jerusalem»</i>	M. von Kallergis	1848	Schott, Magenza 1848	264	—
62	<i>Misere de «Trovatore»</i>	—	1859	Schubert, Lipsia 1860	266	—
63	«Rigoletto», <i>Paraphrase de concert</i>	—	1859	Id., ivi 1860	267	—
64	<i>Réminiscences de «Simon Boccanegra»</i>	—	1882	Ricordi, Milano 1883	271	—
65	R. WAGNER: <i>Phantasiestück su temi di Rienzi</i>	—	1859	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1861	272	Arr. I, 1
66	C. M. VON WEBER: <i>Freischütz, fantasia</i>	—	1840	—	284	—
67	<i>Paraphrase su Aufforderung zum Tanz</i>	—	1843	«Signale für die Musikalische Welt», Schlesinger, Berlino 1843	—	—
68	<i>Leyer und Schwert (Hecleide)</i>	principessa Augusta di Prussia	1846-1847	Schlesinger, ivi 1848	285	—
69	<i>Einmal bin ich, nicht alleine, da Preciosa</i>	—	1848 (rev. 1876 ca.)	Schubert, Lipsia 1848 (rev. 1876)	286	—
70	<i>Schlummerlied von C. M. von Weber mit Arabesken</i>	F. Kroll	1848	Kistner, ivi 1848	287	—
71	L. ZAMODKA: <i>Patata-Wehmet. A Patata Kisser (da Letani)</i>	—	ultimi anni	Táboritsky & Parsch, Budapest 1885 ca.	113	—
72	G. ZICHY: <i>Valse d'Adèle. Composé pour la main gauche seule. Transcription brillante à deux mains</i>	—	—	Fürstner, Berlino 1877	292	—

## XVIII. COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A 4 MANI

N.	TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
1	<i>Polonaise</i>	—	1876	A. Göllerich, Franz Liszt, Berlino 1908 (post. col tit. <i>Polonaise</i> )	296	—
2	<i>Variatione sul tema Chopsticks («Cotolette»)</i>	—	1880	Rather, Londra 1880 (in una serie di pezzi sul tema <i>Chopsticks</i> di A. P. Borodin, T. A. Cui, A. N. Ljadov e Rimskij-Korsakov)	297	—

## XIX. COMPOSIZIONI PER DUE PIANOFORTI

N.	TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
1	<i>Grosses Konzertstück über Mendelssohn's Lieder ohne Worte</i>	—	1834-1835	—	355	—
2	<i>Concerto Pathétique</i> (vedi tab. XV, 40)	I. von Bronsart	1856	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1866	356	—



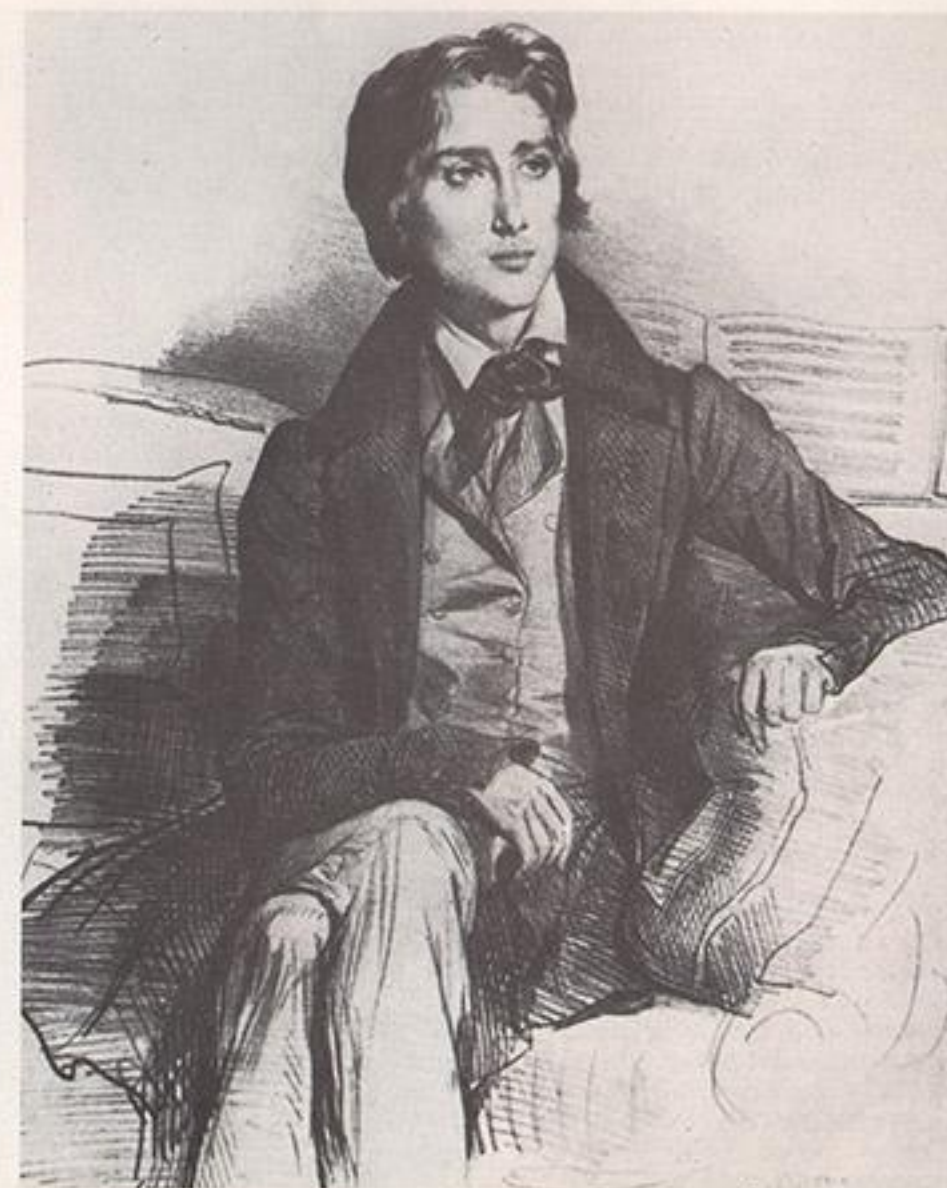
N.	AUTORE DEI TEMI E TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
28	MANUEL GARCIA: <i>Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El contrabandista)</i>	G. Sand	1836	Hofmeister, Vienna 1837	88	—
29	M. I. GUDIK: Marcia dei cirassi, da <i>Ruslan e Ludmilla</i>	conte A. Kutuzoff	1843 (rev. 1875)	Jürgenson, Pietroburgo 1843	164	—
30	CH. GOUNOD: <i>Valle de l'opéra « Faust »</i>	barone A. Michels	1861, ca.	Musil, Liegi 1861	166	—
31	<i>Les Sabines. Berceuse de l'opéra « La reine de Saba »</i>	—	1865 ca.	Schott, Magonza 1865	167	—
32	<i>Les Adieux. Récit sur un motif de l'opéra « Roméo et Juliette »</i>	—	1868 ca.	Bote & Bock, Berlino 1868	169	—
33	G. F. HÄNDL: <i>Sarabande e Chaconne dell'Almira</i>	W. Bach	1879	Kistner, Lipsia 1880	25	—
34	F. HALÉVY: <i>Réminiscences de « La Juive »</i>	M. Kautz	1835	Schlesinger, Berlino 1836	170	—
	FERDINAND HUMER: vedi tab. XV, 11, n. 10 e 12					
	E. KNOP: vedi tab. XV, 11, n. 11					
35	J. TH. KROV: <i>Hänsel und Gretel</i>	conte C. di Charkova e Woguin	1840	Hoffmann, Praga 1840	100	—
36	LUDWIG VERDINGHOFF: <i>Épique sur des motifs du prince Louis Ferdinand de Prusse</i>	principessa Augusta di Prussia	1842	Schlesinger, Berlino 1843	75	—
	MARIA PAVLOVNA: vedi tab. XV, 42, n. 4					
	G. S. MAYR: vedi tab. XV, 57a					
37	F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Marcia nuziale e danza degli elfi, dalle musiche per <i>Signo di una notte di mezza estate</i> di Shakespeare	S. Bohrer	1849-1850	Beitkopf & Härtel, Lipsia 1851	219	—
38	S. MERCADANTE: <i>Solerte italiani. Six amusements sur des motifs de M.:</i> 1. La Primavera 2. Il Galop 3. Il pastore svizzero 4. La serenata del marinaio 5. Il Brindisi 6. La zingarella spagnola	arciduchessa Elisabetta d'Austria	1838	Schott, Magonza 1839	220	—
39	G. MEYERHOFER: <i>Grande fantasia sur thèmes de l'opéra « Les Huguenots »</i>	contessa Maria d'Agoult (solo nell'autografo)	1836	Schlesinger, Berlino 1837	221	—
40	<i>Le Moine, Lied</i>	barone Ziegenar	1841	Id., Berlino-Parigi 1842	225	—
41	<i>Réminiscences de « Robert le Diable » - Valse infernale</i>	principessa de Soutzo	1841	Id., Berlino 1841	222	—
42	<i>Illustrations de « Prophète »:</i> 1. Prière, hymne triomphale, marche du sacre 2. Les Pénitents, scherzo 3. Chœur pastoral, appel aux armes	—	1849-1850	Brandus, Parigi 1849-1850	223	—
43	<i>Illustrations de « L'Africain »:</i> 1. Prière des matelots 2. Marche indienne	A. Jæll	1865	Bote & Bock, Berlino 1866	224	—
44	M. MOSONYI: <i>Fantasia sur l'opéra hongrois « Szép Ilonka »</i>	M. Mosonyi	1867	Rónavölgyi, Budapest 1868	227	—
45	W. A. MOZART: <i>Réminiscences de « Don Juan »</i>	re Cristiano VIII di Danimarca	1841	Schlesinger, Berlino 1843	228	—
46	G. PACINI: <i>Diversions sur la cavatine « I tuoi frequenti palpiti »</i>	contessa Miramont	1835-1836	Latte, Parigi 1836	230	—
47	N. PAGANINI: <i>Grande fantasia de bravoure sur la Clochette</i> (vedi anche tab. XV, 17 e tab. XV, 47)	—	1831-1832	Mechetti, Vienna 1834	231	II, 2, 3
	PIER LUDG DA PALESTRINA: vedi tab. XV, 36, n. 8					
48	J. J. RAFF: <i>Zwei Stücke aus der Oper « König Alfred »:</i> 1. Andante und Finale 2. Marsch	K. Klindworth	1853	Heinrichshofen, Magdeburgo 1853	233	—
	S. ROSA: vedi tab. XV, 18, n. 3					
49	G. ROSSINI: <i>La serenata e l'orgia. Grande fantasia sur des motifs des soirées musicales</i>	Mme J. Montgolfier	1835-1836	Schott, Magonza 1837	234	—
50	<i>La pastorella dell'Alpi e li marinari. Deuxième fantasia sur des motifs des soirées musicales</i>	H. de Musset	1835-1836	Id., ivi 1837	235	—
51	SOIRÉES MUSICALES: 1. La Promessa 2. La regata veneziana 3. L'invito 4. La gita in gondola 5. Il Rimpovero 6. La pastorella dell'Alpi 7. La Partenza 8. La Pesca 9. La Danza 10. La Serenata	contessa J. Samoyloff	1837	Ricordi, Milano 1838	236	—

Dall'alto  
Liszt nel 1824 (disegno di Leprince)  
Liszt nel 1832 (disegno di Devéria)

Dopo una serie di altri successi a Budapest, in alcune città della Germania e a Strasburgo, Liszt fu condotto a Parigi (dicembre 1823). Malgrado le commendatizie di Metternich e la protezione della famiglia Erard, non fu ammesso al Conservatorio: Cherubini non volle contravvenire al regolamento, che escludeva dall'Istituto gli stranieri. In compenso il talento e il fascino del pianista adolescente conquistarono l'ambiente mondano e musicale della capitale francese. Negli anni 1824-1825 Liszt si recò più volte anche in Inghilterra dove suonò alla presenza di Giorgio IV. Intanto prendeva lezioni di composizione da Pär e di contrappunto dal Reicha, mentre il padre ne guidava e sorvegliava la formazione pianistica con un quotidiano esercizio di cui i preludi e fughe di Bach erano grande parte. Ad emulare in tutto l'altro prodigio — Mozart — di cui la Parigi artistica conservava il ricordo, Liszt compose un'opera teatrale, *Don Sanche ou Le château d'amour*, cui il Pär dette sicuramente ampio contributo. Adam Liszt riuscì a farla allestire all'Opéra (17-X-1825) ma, dopo tre rappresentazioni, l'opera disparve dal repertorio. Da allora, e per tutta la vita, Liszt non arrivò a scrivere per il teatro che abbozzi presto abbandonati, ad esempio un *Sardanapalo*, da Byron. Seguì un lungo periodo di travaglio fisico e spirituale che toccò due momenti particolarmente gravi: la morte del padre, avvenuta nel 1827 a Boulogne-sur-Mer, e, nel 1828, la brusca e umiliante fine di un amore nato tra il sedicenne Liszt e un'allieva pressoché coetanea, Caroline, figlia del conte Saint-Cricq, ministro di Carlo X, il quale mise alla porta l'artista. Frequentazione assidua della chiesa, esercizi ascetici, crisi di misticismo, divoranti letture di Dante, Hugo, de Vigny, Chateaubriand, portarono Liszt a un passo dall'abbracciare il sacerdozio, mentre gli cresceva una sorta di disgusto verso un pubblico che mostrava di apprezzare assai più i suoi «numeri di cane sapiente» che una sonata di Beethoven. L'avvenuto trapasso dall'adolescenza alla giovinezza lo trova, ormai fuori



della crisi, in una rara pienezza e splendore di sembianze, d'intelletto, d'arte. Sorgono nel suo spirito nuovi o rinnovati fervori per Omero, Kant, Montaigne, Voltaire, per le dottrine sansimoniste, per la filosofia dell'abate Lamennais dal quale ascolta rapito le ardenti parole sulla missione divina dell'arte; comincia fin d'ora a interessarsi del problema del riscatto della musica religiosa cui dedicherà un saggio, *De la future musique d'église*, pubblicato nel 1834 nella «Gazette musicale». Incontra il violinista ungherese Ebner che l'interessa alla musica ungherese; frequenta le conferenze di Fétis; stringe amicizia con Berlioz e collabora ai suoi concerti





ricevendo la folgorante rivelazione della musica a programma con la *Symphonie fantastique*. Durante i moti del luglio 1830, questo intellettuale di sinistra, si direbbe oggi, dedica a La Fayette una *Symphonie révolutionnaire* (inedita); quattro anni più tardi una pagina dell'*Album d'un voyageur* gli sarà ispirata dalla sedizione degli operai lionesi; nel 1832 ascolta il primo concerto parigino di Paganini e n'è affascinato. Infine un altro incontro che avrà profonda risonanza nel suo spirito e nella sua arte: quello con Chopin, che dedica a lui i Dodici Studi, op. 10. A ventun'anni, dall'incandescente crogiuolo spirituale parigino Liszt ha già tratto tutte le faville che alimenteranno la sua futura evoluzione d'artista. Per intanto, con la pubblicazione dei *Vingt-quatre grandes études* (1838) e con i successivi *Six études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838-1851), tra i quali la notissima *Campanella*, egli fonda le basi della moderna tecnica pianistica ed esplica tutte le risorse dello strumento. Gli Studi contengono in nuce, come scrisse Busoni, i multiformi aspetti e atteggiamenti di tutta la personalità di Liszt. Nel 1833, nel corso di un ricevimento in casa di Chopin, cui erano intervenuti Heine, Delacroix, Mickiewicz, avviene l'incontro tra Liszt e la contessa Marie d'Agoult, nata de Flavigny, donna di grande distinzione e cultura (la Béatrix dell'omonimo romanzo balzacchiano). Nasce tra i due un grande amore. Marie, abbandonato il marito, seguirà Liszt nei suoi primi «pellegrinaggi»; la relazione, attraverso alterne vicende, durerà fino al 1844. In Svizzera, dove Liszt tiene un corso gratuito di pianoforte nel Conservatorio di Ginevra, il 18-XII-1835 nasce la loro prima figlia Blandine; nello stesso giorno Liszt compone *Les cloches de Genève* delle *Années de pèlerinage*. Rientrato a Parigi, nel 1836-1837 dà concerti sia di musica da camera sia soprattutto solistici misurandosi in famose competizioni con il nuovo astro pianistico del momento, il Thalberg. Dopo qualche mese trascorso nel castello di Nohant

ospiti di George Sand, Liszt e Marie sono a Bellagio (nascita di Cosima il 25-XII-1837), e a Milano, che in un primo momento accolse il musicista con qualche ostilità, dovuta a certi incauti apprezzamenti sulla Scala e sulla musica italiana usciti nella «Revue et Gazette musicale» di Parigi e che vengono attribuiti almeno in parte alla letteratissima contessa. Comunque, Liszt riuscì a imporre le sonate di Beethoven anche a Milano. Dopo Venezia, dette concerti a Vienna in favore dei sinistrati ungheresi vittime delle inondazioni del Danubio. Clara Schumann annota nel suo diario: «Non lo si può paragonare a nessun virtuoso, è unico nel suo genere.

Provoca il terrore e lo sbalordimento...». Anche il 1839 fu trascorso in gran parte in Italia, soprattutto a Roma, dove nasce Daniel (9 maggio). Questo soggiorno italiano così come i successivi forniranno materia a diverse composizioni, dalla seconda e terza raccolta degli *Années de pèlerinage* (dedicate all'Italia) al poema sinfonico *Tasso*, alla *Dante-Symphonie*. Spinto anche dall'impegno assuntosi di garantire 60.000 franchi per l'erezione di un monumento a Beethoven in Bonn (in Francia la sottoscrizione aveva reso 424 franchi e 90 centesimi!), Liszt riprende la sua attività concertistica che negli



N.	NAZIONALITÀ E TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
16.	la min.	M. Munkácsy	1882	Táboras & Páncs, Budapest 1882		
17.	re min.	---	1855 ca.	Album del «Figaro», Parigi 1854 o 1855		
18.	fa diesis min.	---	1885	Rónavölgyi, ivi 1885		
19.	re min. (da <i>Caduta nobles</i> di C. Abonyi)	---	1885	Táboras & Páncs, ivi 1886		
	Cinque canti popolari ungheresi:	---	1872-1873	Id., ivi 1873	108	---
	1. <i>Lusson</i>					
	2. <i>Ménarche</i>					
	3. <i>Lusson</i>					
	4. <i>Kiss élenken</i>					
	5. <i>Básonya</i>					

#### XVII. COMPOSIZIONI E PARAFRASI PER PIANOFORTE SU TEMI DI ALTRI COMPOSITORI

N.	AUTORE DEI TEMI E TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
1	K. ÁBRÁNYI: vedi tab. XVI, 18, n. 19 A. A. ALJEM'EV: <i>Mazurka pour piano composée par un amateur de St. Pétersbourg, paraphrasée par F. L.</i> (vedi anche tab. XVI, 8, n. 1)	---	1842	Jürgenson, Pietroburgo 1842	115	---
2	J. ARCADELI: <i>Alléluja et Ave Maria</i>	---	1862	Peters, Lipsia 1865	68	---
3	D. F. E. AUBER: <i>Grande fantasia sur la tyrolienne de l'opéra «La Flûte à Pan»</i>	---	1829	Troupenas, Parigi 1829	116	---
4	<i>Tarantelle di brasseur d'après la tarantelle de «La muette de Portici»</i>	M. Pleyel	1846	Mechetti, Vienna 1847	117	---
5	Tre pezzi su temi della <i>Mute di Portici</i>	---	---	---	118	---
6	AUTORE SCONOSCIUTO: <i>Kavallerie-Gesellschaftsmarsch</i>	---	---	Weismann, s.l. 1883	295	---
7	Pezzo su melodie d'opere italiane	---	---	---	294	---
8	Tre piccoli pezzi	---	---	---	---	---
9	J. S. BACH: vedi tab. XV, 58 e tab. XV, 59 L. VAN BEETHOVEN: <i>Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (Ritornelle d'Athènes)</i>	---	1846	Mechetti, Vienna 1847	125	---
10	<i>Fantasia über Motive aus Beethoven, «Ruinen von Athen»</i> (vedi tab. XIII, 5)	N. Rubinstein	1865	Siegel, Lipsia 1865	126	---
11	V. HILLIÉ: <i>Réminiscences des «Portraits»</i>	principessa C. Belgioioso	1836	Schott, Magona 1837	129	---
12	<i>«I Portraits», Introduction et polonaise</i>	---	1840	Id., ivi 1842 ca.	130	---
13	<i>Hexaméron, morceaux de concert, Grandes variations de brasseur sur la marche des «Portraits»</i> (con Thalberg, Pixis, Herz, Caerny, Chopin; di L. sono l'introd., la trasc. del tema, la 2ª var., il finale e i collegamenti tra le var.)	principessa C. Belgioioso	1837	Latte, Parigi 1837	131	---
14	<i>Fantasia sur des motifs de l'opéra «La Sonnambula»</i>	principessa Augusta di Prussia	1839 (rev. 1840-1841)	Schubert, Lipsia 1842	132	---
15	<i>Réminiscences de «Norma»</i>	Mme C. Pleyel	1841	Schott, Magona 1844	133	---
16	H. BERLIOZ: <i>L'idée fixe, Andante amoureux</i> 1ª vers. 2ª vers.	---	1833 ca. 1846 (rev. 1865)	Brandus, Parigi 1833 Rietter-Biedermann, Lipsia 1866	135	---
17	<i>Réminiscences et serment, deux motifs de «Sembrato Cellini»</i>	---	1852	Meyer, Berlino 1854	141	---
18	P. I. ČAIKOVSKI: <i>Polonaise (da Eugénie Onegin)</i>	K. Klindworth	1880	Jürgenson, Pietroburgo 1880	262	---
19	G. L. COTTREAU: vedi tab. XV, 57 c GAETANO DONIZETTI: <i>Réminiscences de «Lucia di Lammermoor»</i>	Mme Vanotti	1835-1836	Hofmeister, Vienna 1840	151	---
20	<i>Marche et cavatine de «Lucia di Lammermoor»</i>	---	1835-1836	Schott, Magona 1840	152	---
21	<i>Nuits d'été à Pausilippe:</i> 1. <i>Bartoluccio</i> 2. <i>L'alito di Riva</i> 3. <i>La torre di Bisione</i>	Mme la marquise Sophie de Medici	1838	Id., ivi 1839	153	---
22	<i>Réminiscences de «Lucrezia Borgia»:</i> 1. <i>Trio du second acte</i> 2. <i>Fantasia sur des motifs favoris de l'opéra: Chanson à boire (Orgie) - Duo - Finale</i>	---	1840	Latte, Parigi 1848	154	---
23	<i>Valsa à capriccio sur deux motifs de «Lucia di Lammermoor» et «Portraits»</i>	---	1842	Haslinger, Vienna 1842	155	---
24	<i>Marche funèbre de «Dom Sébastien»</i>	regina Maria da Glória del Portogallo	1844	Mechetti, ivi 1845	156	---
25	GIUSEPPE DONIZETTI: <i>Grande paraphrase de la marche de Donizetti composée pour Sa Majesté le sultan Abdul Medjid-Kahn</i> vers. simplifiée	---	1847	Schlesinger, Berlino 1848	157	---
26	E. H. S.-C.-G. (Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha): <i>Hallo! Jagdchor und Steyrer, dall'op. Tony</i>	---	1849	Id., ivi 1848	---	---
27	FRANZ ERKEL: <i>Schwanengesang e marcia da Hungari László</i>	S. Bohrer	1847	Kistner, Lipsia 1849	159	---
				---	160	---



*Liszt insieme a Lina Schmalhausen*

alla carriera dell'*amuseur public*, chiudendo la serie, talvolta estenuante, delle *tournées* concertistiche che avevano suscitato attorno alla sua persona e alla sua arte generale ammirazione e sovente fanatismo, non senza, però, segreti disappunti o il controttempo di qualche fischio, ricevuto nella difficile Lipsia, nel 1840, dopo l'esecuzione della sua trascrizione pianistica della beethoveniana *Sinfonia Pastorale*. Come osserva il Rostand, nel concertismo «egli introduce idee che ci sembrano oggi del tutto naturali, ma che allora sorpresero, e di cui egli è l'audace creatore: è il primo pianista che suoni a memoria; è il primo a dare un concerto per solo pianoforte; più importante ancora, è il primo a dedicare tutto un programma ad un solo autore» (autori non sempre bene accettati al gran pubblico, come Beethoven o Schumann), inventando, in breve, la formula del *recital* moderno.

Nel corso della sua ultima *tournee* nell'oriente balcanico, in Turchia e in Ucraina, Liszt conosce a Kiev (1847) la polacca Carolyne Iwanowska, sposata, poi separata, al principe russo de Sayn-Wittgenstein. Presentata domanda di divorzio e fuggita con la figlioletta dalla Russia, la principessa va a stabilirsi a Weimar, dove Liszt, pur senza prenderne effettivo possesso, aveva fin dal novembre 1842 la carica di direttore d'orchestra in servizio straordinario.

La tranquilla cittadina di Weimar, già soggiorno di Goethe e di Schiller, durante il decennio lisztiano 1848-1858, diverrà uno dei più attivi centri propulsori della vita e della cultura musicale europea. Liszt, che nel teatro aveva debuttato nel 1843 a Breslavia con *Il flauto magico*, riuscì ad allestire, a Weimar, la prima ripresa dopo Dresda di *Tannhäuser* (1849), la prima assoluta di *Lohengrin* (1850), e *Il vascello fantasma* (1853). Dell'amico Berlioz riporta al successo, dopo il naufragio parigino, il *Benvenuto Cellini*; nello stesso anno (1852) organizza un Festival-Berlioz, mentre nel 1855 il pubblico weimariano vede la primizia di *Lélio* diretta dall'autore mentre Liszt, con uno

Dall'alto  
La contessa Maria d'Agoult  
George Sand in un disegno di  
Alfred de Musset  
La principessa Carolyne Sayn-  
Wittgenstein e sua figlia Maria  
(litografia di Fischer, 1844)





dei suoi gesti generosi ed eloquenti, siede modestamente al pianoforte. Dà inoltre la prima esecuzione (con scene) del *Manfredi* (1852), cui Schumann non può assistere per lo scoppio di una sua crisi, e la *Genoveva* (1855), di Schubert *Alfonso ed Estrella* (1854). *Fidelio*, *Don Giovanni* e *Flauto magico* (di Mozart dirigerà anche il Festival del centenario a Vienna, 1856); opere di Gluck, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Auber, Flotow e altre completavano i cartelloni di quel teatro di corte.

Fra i molteplici settori in cui s'esercitò l'attività di Liszt, questa del direttore d'orchestra non è delle minori. Con lui e per lui Weimar, con Parigi e Vienna, può considerarsi tra i primi centri d'irradiazione dell'arte della concertazione concepita modernamente. Per quel che si può dedurre dalle sue lettere, dalla prefazione ai poemi sinfonici (1856) e dalle testimonianze degli autori (Berlioz, Schumann, Wagner, ecc.) egli era in sostanza più scrupoloso di quanto il suo temperamento potrebbe far supporre. A Wagner, preparando la prima rappresentazione del *Lohengrin*, richiese i numeri metronomici dei motivi e dei brani fondamentali. Se non le inventò, certo fu il primo ad adottare sistematicamente (e lo consiglia altresì nella sopracitata prefazione) le prove a sezioni d'orchestra. Il suo motto che riassume la funzione del direttore è valido ancor oggi: «Noi siamo timonieri e non rematori. E neanche mulini a vento».

Alla sua scuola di pianista, di direttore, di compositore, sia in questo giro d'anni, sia, più tardi, durante il secondo periodo weimariano e i soggiorni a Parigi, a Roma e altrove, acquisirono influenze e insegnamenti talvolta decisivi o si guadagnarono il suo autorevole crisma di carriera o editoriale Tausig, Raff, Klindworth, Pachmann, Rosenthal, Nicola e Antonio Rubinstein; Sgambati, Rendano, Buonamici, Sauer, Siloti, Joachim, Reményi, Ole Bull, L. Damrosch, H. Richter, Nikisch, Mottl, Weingartner, d'Albert, Borodin, Smetana, Albéniz, Franck,



Saint-Saëns e molti ancora. Tra gli innumerevoli attestati dell'enorme ascendente e del prestigio di cui godeva Liszt, in tutta Europa si legga quanto scriveva Musorgskij a Stasov nel 1873: «Che dirà Liszt o piuttosto che penserà quando vedrà Boris, seppure nello spartito per pianoforte?... Forse arriverò ad andare in Europa e ad avvicinarlo... Quale orizzonte il contatto con Liszt non aprirebbe mai?...». Sopra tutti a Liszt fu caro Hans von Bülow, cui era stata affidata l'educazione musicale sia di Cosima (che Bülow sposerà nel 1857) sia di Blandine, che nello stesso anno andrà sposa all'avvocato Emile Ollivier. Negli ultimi anni la posizione di Liszt a Weimar si fece sempre più difficile. A parte i pretesti moralistici offerti dalla sua unione con la Sayn-Wittgenstein (alla quale il marito riuscì a creare l'ostracismo della corte weimariana), diversi furono i fatti che in ultimo riuscirono a scuotere il suo pur grande prestigio artistico e a fiaccare la sua tenacia. Prima d'ogni altro l'avvento al trono, nel 1853, del granduca Carlo-Alessandro, uomo privo di vera passione musicale; poi la crescente opposizione qui e in tutta la Germania alla nuova musica, più specificatamente alla

«musica dell'avvenire» (della quale era banditore, oltre tutto, un sovversivo, un esiliato politico: tale era Wagner in quel tempo), una musica alla quale Liszt preparava una nuova provocatoria affermazione nella stessa Weimar, vagheggiandovi l'allestimento di *Tristano*; l'ostilità, infine, e gl'intrighi dei nemici personali, primo tra tutti F. Dingelstedt, il nuovo intendente del teatro. L'occasione propizia si presentò alla prima rappresentazione del *Barbiere di Bagdad* di P. Cornelius, accolta a fischi; la sera stessa Liszt dette le dimissioni.

Con Weimar si chiude la fase più illustre della vita pubblica di Liszt, quella, anche, che gli aveva permesso di affrancarsi definitivamente dal ruolo del grande virtuoso di pianoforte per realizzare l'ideale da lungo tempo perseguito del compositore sinfonico, dell'innovatore, dell'esteta, del critico. Dodici poemi sinfonici, da *Ce qu'on entend sur la montagne* (1848-1849) all'*Hamlet* (1858); la *Dante-Symphonie*, il cui episodio di Paolo e Francesca fece esclamare a Wagner, il dedicatario, «tu sei il più grande di tutti i musicisti»; la *Faust-Symphonie*; la *Messa di Gran*, scritta, e da lui diretta a Gran, per la consacrazione di quella basilica (1856); il *Concerto per pianoforte* in mi bemolle: queste e molte altre opere anche corali e sacre furono il frutto di tale intenso impegno creativo a vasto raggio, al quale non fu estranea l'azione di Carolyn (i poemi sinfonici sono a lei dedicati) che volle indirizzare il lavoro del musicista più all'orchestra che al pianoforte, persuadendolo inoltre a curare da sé la strumentazione (in un primo tempo affidata a Conradi e a Raff). La Wittgenstein, inoltre, collaborò con lui nella stesura degli articoli e dei lavori letterari più importanti, quali *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859) e lo *Chopin* (1852), da lei scritto almeno per metà (come accetterebbe il manoscritto trovato da Prod'homme nel 1941) e che, malgrado le inesattezze e improprietà, conserva un'importanza documentaria grandissima; gli fu a

N.	NAZIONALITÀ E TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
69	Studi per la tecnica (12 libri)	—	1868-1880	Schubert, Lipsia 1886	7	—
70	Siegmarsch (Marche triomphale)	—	1870 ca.	—	56a	—
71	Mennyi Grakaleit, Mennyi györmene	—	1870	Táboritsky & Parsch, Budapest 1871	110	—
72	Ungarischer Geschwindmarsch, Magyar Gyors indulás	—	1870	Schindler, Bratislava 1871	56	—
73	Impromptu	baronessa O. von Meyendorff	1872	Reitkopf & Härtel, Lipsia 1877	59	II, 9
74	Élégie (vedi tab. XIV, 4)	in ricordo di M. Mukhanov	1874	Kahst, ivi 1875	76	II, 9
75	Weihnachtsbaum, Ahré de Noël: 1. Pallade 2. O heilige Nacht! 3. Die Hirte an der Krippe (In dulci jubilo) 4. Adeste fidelis (March der hl. drei Könige) 5. Scherzosa 6. Carillon 7. Schönmutterlied 8. Altes provençalisches Weihnachtslied 9. Abendglocken 10. Ehemals! (Jadis) 11. Ungarisch 12. Polnisch	D. von Bülow	1874-1876	Fürstner, Berlino 1882	71	II, 9
76	Santa Dorothea	—	1877	Reitkopf & Härtel, Lipsia 1927, post.	73	II, 9
77	Zweite Elégie (vedi tab. XIV, 5)	L. Ramann	1877	Kahst, ivi 1878	77	II, 9
78	Dem Andenken Petöfi, Petöfi Szilleminek (vedi tab. IX, 4)	—	1877	Táboritsky & Parsch, Budapest 1877	111	—
79	Carrousel de Mme Pelet-Narbonne	—	1879	Bärenreiter, Kassel 1969, post.	60a	—
80	Toccata	—	1879	Id., ivi 1969, post.	60a	—
81	Sopori	—	1879	Id., ivi 1969, post.	—	—
82	In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi	—	1880	Reitkopf & Härtel, Lipsia 1927, post.	74	II, 9
83	Wogenlied (Chant du berceau)	A. Friedheim	1881	Curwen, Londra 1958, post.	58	II, 9
84	Nuages gris	—	1881	Reitkopf & Härtel, Lipsia 1927, post.	78	II, 9
85	Dritter Mephisto-Walzer	M. Jatl	1881	Fürstner, Berlino 1883	38	II, 10
86	Córdoba macabre	—	1881-1882	Schott, Londra 1951, post.	46	—
87	Trois valses sublimés 1. Allegro 2. Allegro vivace 3. Allegro non troppo	baronessa O. von Meyendorff baronessa O. von Meyendorff	1881 1882 1883	Bote & Bock, Berlino 1881 Id., ivi 1884 Id., ivi 1884	37	II, 10
88	Die Trauer-Gondel (La lugubre gondola) [I] Die Trauer-Gondel (La lugubre gondola) [II] Die Trauer-Gondel (La lugubre gondola) [III] Richard Wagner - Venezia Am Grab Richard Wagner (vedi tab. XIV, 8) Schlafes, Frage und Antwort (notturno da un poema di T. Raab) Mephisto-Polka Bülow-Marsch	— — — — — L. Schmalhausen oed. di corte del principe di Samonja-Meinungen	1882 1883 1883 1883 1883 1883 1883	Catalogo dell'Eyer Museum, vol. IV, Colonia 1916, post. Fritsch, Lipsia 1886 Reitkopf & Härtel, ivi 1927, post. Schott, Londra 1952, post. Reitkopf & Härtel, Lipsia 1927, post. Fürstner, Berlino 1883 Schlesinger, ivi 1884	81 82 85 79 39 52	II, 9 II, 9 — II, 9 II, 10 II, 10
94	Deux Cadrés: 1. Allegro 2. Cadrés obstiné	—	1884	Táboritsky & Parsch, Budapest 1886	45	—
95	Recueillement	—	1884(?)	Per monumento a V. Bellini, Associazione musicale-industriale, Napoli, s.a.; Ricordi, Milano 1884	86	II, 9
96	Valse sublimé (IV)	—	1885	Th. Presser, Bryn Mawr (Pennsylvania) s.a.	93	—
97	Historische ungarische Bildnisse, Magyar történelmi archépek: 1. Stephan Széchenyi 2. József Eötvös 3. Michael Vorhannuety 4. Ladislaus Teleky 5. Franz Deak 6. Alexander Petöfi (vedi tab. XV, 78) 7. Michael Mennyi (vedi tab. XV, 71)	—	1885	Survini Zerbini, Milano 1956, post.	112	—
98	Preludio funebre	—	1885	Reitkopf & Härtel, Lipsia 1927, post.	83	II, 9
99	Transscritti und Trauermarsch (vedi tab. XV, 95, c. tab. XI, 97, n. 1)	—	1885	Id., ivi 1887, post.	83-84	—
100	En rêve - Nocturne	A. Stradal	1885	Wetzlar, Vienna 1888, post.	87	II, 9
101	Bagatelle ohne Tonart, Bagatelle sans tonalité	—	1885	Tenemükádó Vállalat, Budapest 1956, post.	60c	—
102	Unstern (Sinière, Disastre)	—	ultimi anni	Reitkopf & Härtel, Lipsia 1927, post.	80	II, 9
103	Klavierstück in fa diesis magg.	—	—	Id., ivi 1928, post.	61	II, 10
104	Mazurka in la bem. magg.	—	—	—	—	—

## XVI. COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE SU TEMI POPOLARI

N.	NAZIONALITÀ E TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
1	Francese: Favola Pastour e Chanson du Biais	C. d'Artigoux	1844	Schott, Maganza 1845	93-94	—
2	La chère sœur	—	1850 ca.	Curwen, Londra 1958, post.	96	—
3	Victory Henry II (vedi anche tab. XV, 75, n. 8)	—	1870-1880 ca.	—	97	—
4	Inglese: God save the Queen (vedi tab. XXXII, 4)	—	1841	Schubert, Lipsia s.a.	98	—



N.	TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
37	<i>Andante amoroso</i>	—	1847	Brandus, Parigi 1847	64a	—
38	<i>Trois études de concert:</i> 1. la bem. magg. (Il Lamento) 2. la min. (La Lazzaretta) 3. re bem. magg. (Un Sogno)	E. Liszt	1848 ca.	Kistner, Lipsia 1849	5	II, 3, 10
39	<i>Romance</i> (vedi tab. VIII, 37)	Mme J. Koczielka	1848	Hofmeister, Vienna s.a.	66a	—
40	<i>Grosses Konzert</i>	A. Henselt	1849 ca.	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1851	18	II, 8
41	<i>Festmarsch zur Säcularfeier von Goethe's Geburtstag</i>	granduca C. Federico di Sassonia-Weimar	1849	Schubert, Vienna 1849	48a	II, 10
42	<i>Consolations:</i> 1. Andante con moto 2. Un poco meno 3. Lento 4. Quasi adagio (su un tema della granduchessa Maria Pavlovna) 5. Andantino (vedi tab. XV, 34) 6. Allegretto cantabile	—	1849-1850	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1850	12	II, 8
43	<i>Valze impromptu</i> (vedi tab. XV, 30)	—	1850 ca.	Schubert, Vienna 1852	36	II, 10
44	<i>Trois caprices-valtes:</i> 1. si bem. magg. (vedi tab. XV, 14) 2. mi magg. (vedi tab. XV, 19 e 26) 3. la magg. (vedi tab. XVII, 23)	—	1850 ca.	Haslinger, ivi 1852	32b 33b 155	II, 10 II, 10 —
45	<i>Mazurka brillante</i>	A. Koczubowski	1850	Sentf, Lipsia 1850	43	II, 10
46	<i>Études d'exécution transcendante</i> (vedi tab. XV, 15 e 23): 1. do magg. (Prélude) 2. la min. 3. fa magg. (Paysage) 4. re min. (Mazurka) 5. si bem. magg. (Faux-follet) 6. sol min. (Finon) 7. mi bem. magg. (Éroica) 8. do min. (Wilde Jagd) 9. la bem. magg. (Ricordanza) 10. fa min. 11. re bem. magg. (Harmonies du soir) 12. si bem. min. (Chasse-neige)	C. Czerny	1851	Breitkopf & Härtel, ivi 1852	28	II, 2, 4
47	<i>Grandes études de Paganini</i> (vedi tab. XV, 17): 1. sol min. 2. mi bem. magg. 3. sol diesis min. (La Campanella) 4. mi magg. 5. mi magg. (noto come La Chasse) 6. la min.	Mme C. Schumann	1851	Id., ivi 1851	38	II, 3, 7
48	<i>Scherzo und March</i>	T. Kullak	1851	Meyer, Berlino 1854	20	II, 8
49	<i>2 Polonaises:</i> 1. do min. 2. mi magg.	—	1851	Sentf, Lipsia 1852	44	II, 10
50	<i>Ab Irato, Grande étude de perfectionnement</i> (vedi tab. XV, 24)	—	1852	Schlesinger, Berlino 1852	46	II, 3, 9
51	<i>Sonata in si min.</i>	R. Schumann	1852-1853	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1854	21	II, 8
52	<i>Deuxième ballade in si min.</i>	conte C. de Lénange	1853	Kistner, ivi 1854	16	II, 8
53	<i>Huldigungsmarsch</i>	granduca C. Alexander	1853	Bote & Bock, Berlino 1858	49	—
54	<i>Vom Fels zum Meer, Deutscher Siegesmarsch</i>	Guglielmo I di Prussia	1853-1856	Schlesinger, ivi 1865	50	—
55	<i>Berceuse</i> 1° vers. 2° vers.	—	1854	Haslinger, Vienna 1854	57a	II, 9
56	<i>Pastorale-Prélude</i>	principessa M. Casatovska	1856	Heine, Lipsia 1865	57b	II, 9
57	<i>Venezia e Napoli, Supplément aux Annales de pèlerinage, vol. II:</i> a) Gondoliera (vedi tab. XV, 22, n. 3) b) Canzone (tema di G. Rossini) c) Tarantella (vedi tab. XV, 22, n. 4)	—	1859	Halberger, Stoccarda 1857 Schott, Magonza 1861	47 10c	II, 6
58	<i>«Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» - Präludium nach Joh. Seb. Bach</i>	A. Rubinstein	1859	Schlesinger, Berlino 1863	23	II, 9
59	<i>Variationen über das Motiv von Bach</i> <i>«Hans contesse des erben seiner Kantate</i> <i>«Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» und des Crucifixus der H-moll Messe</i>	A. Rubinstein	1862	Id., ivi 1864	24	II, 9
60	<i>Ave Maria</i>	—	1862	Cotta, Stoccarda 1863	67	II, 9
61	<i>2 Studi da concerto:</i> 1. <i>Waldenschen</i> 2. <i>Gnomonien</i>	D. Pruckner	1862-1863	Id., ivi 1863	6	II, 3, 11 II, 3, 12
62	<i>Légendes:</i> 1. St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux 2. St. François de Paule marchant sur les flots <i>Urbi et orbi, Bénédiction papale</i> <i>Penilla regis prodrom</i>	baronessa C. von Bülow, nata Liszt	1863	Róssvölgyi, Budapest 1866	17	II, 9
63	<i>Quattro pezzi brevi:</i> 1. <i>Sehr langsam</i> 2. <i>Moderato</i> (vedi tab. XXVII, 51, n. 2) 3. <i>Sehr langsam</i> 4. <i>Andantino</i>	—	1865 1865 1873 1876	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1928, post.	69 70 60	— — II, 10
64	<i>Pezzo in la bem. magg.</i>	—	1866	—	44a	—
65	<i>Annales de pèlerinage, Troisième année:</i> 1. <i>Angelus! Prière aux anges gardiens</i> 2. <i>Aux cypres de la Villa d'Este. Thémidie (I)</i> 3. <i>Aux cypres de la Villa d'Este. Thémidie (II)</i> 4. <i>Les jeux d'eau à la Villa d'Este</i> 5. <i>Sunt lacrymae rerum. En mode hongrois</i> 6. <i>Marche funèbre. En mémoire de Maximilien I, empereur de Mexique mort le 19 Juin 1867</i> 7. <i>Sursum corda</i>	D. von Bülow — — — H. von Bülow — — —	1867-1877 1877 1877 1877 1877 1872 1867	Schott, Magonza 1883	10c	II, 6
66	<i>La marquise de Bloqueville. Portrait en musique</i>	—	1877	«Le Figaro», Parigi 16 IV 1886	65	—

Ritratto di Franz Liszt nel 1870 (da un dipinto di Layrand)

fianco, infine, nello spronare i suoi amici a tradurre in pratica i loro progetti, fosse la *Tetralogia* da parte di Wagner o *Les Troyens* da parte di Berlioz.

Fondato a Weimar l'Allgemeine deutsche Musikverein, nell'ottobre 1861 Liszt giunge a Roma, atteso da Carolyne ch'era finalmente riuscita a ottenere l'accoglimento della domanda di divorzio; ma alla vigilia della cerimonia un messaggio del Vaticano ordina la revisione del processo. Di nuovo tutto in alto mare. Da allora la principessa, ritirata nel suo appartamento di Via del Babuino, scrive al lume d'una candela i suoi ponderosi volumi di religione e filosofia (molti messi all'indice), immersa nel fumo del sigaro e sotto lo sguardo dei quattordici Liszt in marmo alle diverse età. Peralto il Liszt in carne e ossa divide il suo tempo tra il Vaticano, dove conta numerosi amici (il cardinale Luciano Bonaparte, il cardinale Hohenlohe), i salotti del dantista Caetani, della famiglia Rospigliosi, della principessa Pignatelli, e le mattinate musicali organizzate dal violinista Ramacciotti. Nel 1863 a Saint-Tropez, gli viene a mancare Blandine, nel dare alla luce il figlio Daniel. Più tardi muore il principe di Wittgenstein. Tutta l'Europa artistica e mondana, in attesa delle tanto sospirate nozze, apprende invece che Liszt — lo stesso Liszt che, una ventina d'anni prima, a Berlino, era entrato nella distintissima loggia massonica Royal York — riceve gli Ordini minori (25-IV-1865). Infaticabile, Liszt lavora al *Christus*, dirige la prima esecuzione della *Légende de Sainte Elisabeth* a Budapest (15-VIII-1865), dove torna, dopo molti anni, a esibirsi in pubblico come pianista. Nel 1866 è a Parigi dove gli è morta la madre. Dirige a Sant'Eustachio la *Messa di Gran*, che riceve accoglienze deludenti e gli procura dolorose frecciate, da quella dell'amico Berlioz («Questa messa è la negazione dell'arte») a quella di Marie d'Agoult che, fatto non nuovo, improvvisatasi critico musicale, nella «Liberté» scrive che «non si tratta d'altro che d'una

imitazione di Wagner». Richiamato a Weimar dal granduca, vi tiene nel 1869 corsi di interpretazione di musica pianistica, di musica da camera, ecc. (e un'allieva, la contessa Olga Janina, di origine cosacca, s'innamora follemente di

lui e lo perseguita fin nel suo rifugio di Villa d'Este a Tivoli); nel 1870, dal 15 giugno al 6 luglio, organizza, sempre a Weimar, un grande festival di opere di Wagner cui accorre la migliore società europea. Poco dopo accade l'evento che anch'egli, come Bülow, non aveva nemmeno tentato di scongiurare: Cosima sposa Wagner. Liszt interrompe i rapporti con la figlia. La riconciliazione avverrà a Bayreuth nel 1872, qualche mese dopo la posa della prima pietra del teatro wagneriano. La vita errante di Liszt, con visite a Bülow, ai Wagner, la direzione e la presenza a manifestazioni musicali in





diverse città, si va consolidando su tre centri: Weimar, Roma (pur s'era sfumato il sogno — nonostante l'amicizia personale di Pio IX — di ricoprirvi il ruolo che fu già di Palestrina) e Budapest, qui chiamato fin dall'inverno 1872-1873 a presiedere l'Accademia di musica ossia l'allora inaugurato Conservatorio nel quale insegna pianoforte. L'audizione integrale dell'oratorio *Christus* è accolta a Weimar con grande successo (1873); nel 1878 si prende una grande rivincita a Parigi con la *Messa di Gran*. Nel 1881 ha compiuto il tredicesimo e ultimo poema sinfonico (*Du berceau à la tombe*) e altri lavori. Negli anni seguenti,

malgrado l'affaticamento e l'incipiente idropisia non cesserà né di dirigere (nel 1883 a Weimar in occasione della grande cerimonia commemorativa wagneriana) né di comporre (ma non riuscirà a terminare un *Saint Stanislas* su testo della Wittgenstein di cui fa conoscere alcuni brani, sempre a Weimar, nel 1884). Ripercorre perfino molti luoghi della giovinezza in qualità di pianista, accolto come un trionfatore. Nel 1886 da Parigi si porta a Weimar, poi a Bayreuth e nel Lussemburgo; di ritorno a Bayreuth in ferrovia, prende freddo. Allettatosi, «il 25 luglio malgrado il divieto categorico dei medici si fa portare nel palco di Wagner e assiste

a una rappresentazione intera del *Tristano*», si legge nel citato Rostand; «soffre d'una polmonite», scrive invece Haraszi; «ma Cosima l'obbliga ad assistere a *Parsifal* e *Tristano* e lo fa trasportare in un palco». (Altro esempio di divergenze tra biografie). A Cosima che gliene domandava, rispose di non volere alcun religioso. Il 31 luglio, moriva. Esequie semplicissime, senza musica, tali le sue ultime volontà. Ma, alla sepoltura, Cosima pregò Bruckner di suonare sull'organo della chiesa, e questi improvvisò sul tema della fede di *Parsifal*. Liszt lasciava, come tutto patrimonio, la sua tonaca e alcuni pochi capi di biancheria. È sepolto nel cimitero di Bayreuth.



N.	TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	1 EDIZIONE	R.	LW
11.	<i>Fleurs mélodiques des Alpes:</i> 7a. Allegro, do magg. 7b. Lento, mi min. - sol magg. 7c. Allegro pastorale, sol magg. 8a. Andante con sentimento, sol magg. 8b. Andante molto espressivo, sol min. 8c. Allegro moderato, mi bem. magg. 9a. Allegretto, la bem. magg. 9b. Allegretto, re bem. magg. 9c. Andantino con molto sentimento, sol magg.	Mad. H. Reiset		Letto, Parigi 1840 (come <i>Deuxième année de pèlerinage</i> )		II, 4, 2
111.	<i>Paraphrases:</i> 10. Improvisata sur le Ranz de Vaches (Aufzug auf die Alp) de Ferd. Huber 11. Un soir dans les montagnes - Nocturne sur le chant montagnard (Bergliedchen) d'Ernest Knop 12. Rondeau sur le Ranz de Chèvres (Geissreihen) de Ferd. Huber	Mme A. Pictet contessa M. Potocka conte T. Walsh		Id., ivi 1836 (come op. 10)		II, 4, 3
12.	<i>Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses</i> <i>Année de pèlerinage. Première année, Suisse:</i> 1. Chapelle de Guillaume Tell (vedi tab. XV, II, n. 3) 2. Au lac de Wallenstadt (vedi tab. XV, II, n. 2a) 3. Pastorale (vedi tab. XV, II, n. 7c) 4. Au bord d'une source (vedi tab. XV, II, n. 2b) 5. Orage 6. Vallée d'Obermann (vedi tab. XV, II, n. 4) 7. Églogue 8. Le mal du pays (vedi tab. XV, II, n. 7b) 9. Les cloches de Genève (vedi tab. XV, II, n. 3)	V. Boissier	1836 1848-1854 1848-1854 1848-1854 1848-1854 1855 1848-1854 1855 1848-1854 1848-1854	Id., ivi 1836 (come op. 5, n. 1) Schott, Magenza 1855	9 10a	II, 5 II, 6
14.	<i>Grande valse de branza</i> <i>Vingt-quatre grandes études</i> (scritti soltanto 12; vedi tab. XV, 7)	P. Wolf C. Casary	1835-1836 1837	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1836 Schlesinger, Berlino 1839	32a 2a	II, 10 II, 1, 2
16.	<i>Grand galop chromatique</i>	conte R. Apponyi	1838	Grosser, Breslavia 1838	41	II, 10
17.	<i>Études d'exécution transcendente d'après Paganini:</i> 1. sol min. 2. mi bem. magg. 3. la bem. min. ( <i>La Campanella</i> ) 4. mi magg. (2 vers.) 5. mi magg. 6. la min.	Mme C. Schumann	1838	Haslinger, Vienna 1840 Schlesinger, Berlino 1840 ca. (stampato, non pubblicato)	3a	II, 3, 6
18.	<i>Année de pèlerinage. Deuxième année, Italie:</i> 1. Sposalizio (da Raffaello) 2. Il Penseroso (da Michelangelo) 3. Canzonetta del Salvatore Rosa 4. Sonetto XLVIII del Petrarca (vedi tab. XV, 20) 5. Sonetto CIV del Petrarca (vedi tab. XV, 20) 6. Sonetto CXXIII del Petrarca (vedi tab. XV, 20) 7. Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata (da Hugo)	—	1838-1839 1838-1839 1849 dopo il 1846	Schott, Magenza 1858	10b	II, 6
19.	<i>Valse mélancolique</i>	—	1839	Haslinger, Vienna 1840	33a	II, 10
20.	<i>Tre sonetti del Petrarca</i> 1° vers. (vedi tab. VIII, 1) 2° vers. (in tab. XV, 18, nn. 4, 5, 6)	—	1839-1846	Id., ivi 1846	10b	II, 5
21.	<i>Galop de bal</i>	—	1840 ca.	Bernard, s.l. s.a.	42	—
22.	<i>Venezia e Napoli</i> (1° vers.): 1. Lento 2. Allegro 3. Andante placido (tema di G. S. Mayr) 4. Tarantelles napolitaines (tema di G. L. Cottrau)	—	1840 ca.	Schlesinger, Berlino 1840 ca. (stampato, non pubblicato)	10d	II, 5
23.	<i>Mazurka</i> (n. vers. dello studio n. 4; vedi tab. XV, 15)	V. Hugo	1840	Id., ivi 1847	2c	II, 1, 1
24.	<i>Morceau de salon, étude de perfectionnement de la Méthode des Méthodes</i>	—	1840	Id., ivi 1841	4a	II, 3, 8
25.	<i>Heroischer Marsch im ungarischen Stil</i>	re Ferdinando del Portogallo	1840	Cruze, Amburgo 1840	53	—
26.	<i>Albumblatt</i> (vedi tab. XV, 19)	—	1841 ca.	Fries, Lipsia 1841	64, 1	—
27.	<i>Feuille d'album in la bem. magg.</i>	G. Dubouquet	1841	Schott, Magenza 1844	62	II, 10
28.	<i>Galop</i>	—	1841	Breitkopf & Härtel, Lipsia 1928, post.	40	II, 10
29.	<i>Feuille d'album en forme de valse</i>	—	1842	A. Götterich, Franz List, Berlino 1908, post.	63	II, 10
30.	<i>Petite valse favorite</i>	M. von Kalergis	1842	Schubert, Lipsia 1843	35	—
31.	<i>Feuille d'album in la min. (vedi tab. VIII, 13)</i>	—	1843 ca.	Id., ivi 1843	64, 2	—
32.	<i>Ländler</i>	—	1843	«Neue Musikzeitung», Stoccarda 1921, post.	34	—
33.	<i>Seconde marche hongroise. Ungarischer Sturm-marsch</i>	conte S. Telcky	1843	Schlesinger, Berlino 1843	54a	—
34.	<i>Madrigal</i>	barone Ziegner	1844	—	—	—
35.	<i>Ballade</i> (n. 1, in re bem. magg.)	principe E. Wittgenstein	1845-1848	Kistner, Lipsia 1849	15	II, 8
36.	<i>Harmonies poétiques et religieuses:</i> 1. Invocation 2. Ave Maria (vedi tab. V, 1) 3. Bénédiction de Dieu dans la solitude 4. Pénée des morts (vedi tab. XV, 9) 5. Pater noster (vedi tab. V, 2) 6. Hymne de l'enfant à son reveil (vedi tab. VI, 7) 7. Funérailles. Oct. 1849 8. Miserere d'après Palestrina 9. Andante lugubre 10. Cantique d'amour	Jeanne Elisabeth Carolyne (principessa Sayn-Wittgenstein)	1845-1852	Id., ivi 1853	14	II, 7





## Catalogo delle opere pianistiche

### XV. COMPOSIZIONI ORIGINALI PER PIANOFORTE

N.	TITOLO	DEDICA	DATA DI COMPOS.	I EDIZIONE	R.	LW
1	Variatione su un valzer di Diabelli	—	1822	Diabelli, Vienna 1823	26	II, 7
2	Huit variations op. 1	S. Erard	1824 ca.	Erard, Parigi 1824-1825	27	II, 7
3	Sept variations brillantes sur un thème de G. Rossini op. 2	Mme Panckoucke	1824 ca.	Id., ivi 1824	28	—
4	Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini op. 3	contessa E. de Noirborne	1824	Id., ivi 1824	29	—
5	Allegro di bravura op. 4, n. 1	conte T. Amadé	1824	Id., ivi 1825	30	II, 7
6	Rondo di bravura op. 4, n. 2	conte T. Amadé	1824	Id., ivi 1825	31	II, 7
7	Étude en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs op. 6 (scritti soltanto 12)	Mlle L. Gastella	1827	Boisselot, ivi 1826 ca.; Hoffmeister, Lipsia 1835, come op. 1 (vedi anche tab. XXXIV, 18)	1	II, 1, 1
8	Allegro molto quasi presto (noto come Scherzo in sol min.)	—	1827	« Allgemeine Musikzeitung » n. 22-23, 1829, post.	19	II, 9
9	Harmonies poétiques et religieuses	A. de Lamartine	1834	« Gazette musicale de Paris », n. 23, 1835	13	II, 5
10	Apparitions: 1. Senza lentezza quasi allegretto 2. Vivamente 3. Fantaisie sur une valse de François Schubert	duchessa C. de Razan viccontessa F. de Larochefoucauld marchesa de Cameran	1834	Schlesinger, Parigi 1835	11	II, 5
11	Album d'un voyageur: 1. Impressions et poésies: 1. Lyon 2a. Le lac de Wallenstadt 3a. Au bord d'une source 3. Les cloches de G... 4. Vallée d'Obermann 5. La chapelle de Guillaume Tell 6. Psaume	Mr. de L. (Lamennais) — F. Denis Blandine (B. Liszt) E. P. de Senancour V. Schölcher —	1835-1836	Hastinger, Vienna 1842 Richault, Parigi 1840 ca. (come Première année de pèlerinage, Suisse)	8	II, 4, 1

## Virtuosismo tecnico e rivoluzione compositiva

di Piero Rattalino

Quando Franz Liszt esordisce come pianista, a nove anni, esegue un *Concerto* di Ferdinand Ries; quando si stabilisce a Vienna, nel 1821, diventa allievo di Czerny e quando inizia a comporre, nel 1822, si allinea con i pianisti-compositori Biedermeyer. A Vienna incontra Beethoven e forse anche Schubert, ma solo più tardi vedrà in Beethoven e in Schubert le figure-chiave per la sua stessa esistenza di musicista.

Delle musiche composte da Liszt tra il 1822 e il 1829 non ci sono pervenute tre *Sonate* e due *Concerti*, che forse avrebbero potuto dirci qualcosa di più preciso sui suoi orientamenti culturali infantili. La *Variatione* composta a undici anni per la raccolta di cinquanta variazioni di cinquanta diversi compositori su un *Valzer* di Diabelli è un piccolo nervoso studio alla Czerny. Più ampi e tutt'altro che privi di inventiva, ma sempre czerniani, sono gli *Studi* op. 1 e alla più esasperata maniera Biedermeyer appartengono l'*Allegro di bravura* op. 4 n. 1 e il *Rondò di bravura* op. 4 n. 2.

I più interessanti esperimenti Liszt li compie con le variazioni su temi d'opera. Dopo le *Variazioni sulla marcia di Alessandro* di Moscheles la variazione di bravura su temi molto popolari, come abbiamo visto, era diventata diffusissima. Le variazioni destinate ai dilettanti,



vecchio best-seller della letteratura pianistica, continuano anche dopo il 1815 (ad esempio, le *Variazioni su un'aria nazionale tedesca* di Chopin, del 1826, furono scritte per la moglie di un generale), ma lo sviluppo della variazione virtuosistica per pianoforte e orchestra, con un'orchestra sempre più *ad libitum*, porta alla variazione virtuosistica per pianoforte solo e poi a un ampliamento del concetto di variazione; ad esempio, nelle *Variations sur un thème del Don Giovanni* di Chopin troviamo un'ampia introduzione a fantasia e un finale assai esteso, e nello *Scherzo*, *Variations e Fantasia* di Francesco Pollini, composto verso il 1830, la variazione Biedermeyer viene già superata. Liszt cominciò a distinguersi scrivendo nel 1824 un *Improvviso su temi di Rossini e Spontini* op. 3, in cui compaiono temi della *Donna del lago* e dell'*Armida* di Rossini, dell'*Olimpia* e del *Fernando Cortez* di Spontini. Nella *Grande Fantasia sulla Tirolese dell'opera «La Fiancée» di Auber* (1829) la variazione è come incastonata in una forma complessa, che comprende una ampia introduzione, tema con tre variazioni e finale. Si tratta dunque di una fantasia monotematica con variazioni: le premesse per la fantasia pluritematica sono perfettamente poste da un Liszt pur ancora collocabile entro il Biedermeyer.

Nel 1830, improvvisamente, Liszt si scopri romantico, quando le cannonate che annunziavano, come in una festa della libertà, la rivoluzione di luglio gli misero la febbre addosso. Le composizioni iniziate verso il 1830 e spesso lasciate allo stato di schizzi rivelano un totale superamento del corrente gusto e una tensione spasmodica, da una parte, verso un virtuosismo di bravura sovrumano e, dall'altra, verso esperimenti di composizione rivoluzionari. Il nuovo virtuosismo appare per la prima volta nella *Fantasia sulla «Campanella»* (1831-1832) e si afferma nella stupefacente trascrizione della *Sinfonia fantastica* di Berlioz (1833). Aspetti di composizione sperimentale



compaiono nelle prime due *Apparizioni* (1834) e in un altro pezzo del 1834, intitolato *Harmonies poétiques et religieuses*. All'inizio del pezzo Liszt cita l'Avvertenza dell'omonima opera di Lamartine, in cui si parla di «anime meditative, che la solitudine e la contemplazione elevano invincibilmente verso le idee infinite, cioè verso la religione» e di «cuori affranti dal dolore, respinti dal mondo, che si rifugiano nel regno dei loro pensieri, nella solitudine della loro anima per piangere, per attendere o per adorare». Nel pezzo di Liszt, che inizia «Lento assai con un profondo sentimento di noia» e finisce «Lento disperato», la

solitudine come consolazione non è affatto evidente, e il tema ideologico è piuttosto quello romantico per eccellenza della solitudine come desolazione e annientamento. La composizione, che è una vera e propria improvvisazione su due brevi incisi tematici, è costruita più su stati d'animo che su relazioni formali rapportabili alla tradizione e in quanto tale rappresenta un momento rivoluzionario che va anche oltre le contemporanee esperienze di Chopin e di Schumann. Ancora più approfondita è la sperimentazione sulla poetica e sul linguaggio nell'*Album d'un voyageur*, scritto tra il 1835 e il 1836 in tre parti: *Impressioni e poesie*,

che sono sette composizioni originali, *Fiori melodici delle Alpi*, che sono nove trascrizioni di canti popolari, *Parafrasi*, che sono tre elaborazioni brillanti di musiche popolareggianti. Liszt fa precedere l'*Album* da una prefazione, nella quale espone tra l'altro due concetti-chiave del suo giovanile romanticismo, programmaticamente anticlassicistico. Il primo concetto concerne il rifiuto delle forme tradizionali: «... 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». Il secondo concetto concerne lo sviluppo della musica strumentale come linguaggio dell'ineffabile: «Quanto più la musica strumentale progredisce, si sviluppa, si libera dai primieri legami, sempre più tende a improntarsi della idealità che ha segnato la perfezione delle arti plastiche, a diventare non più una semplice combinazione di suoni, ma un linguaggio poetico, più adatto forse della stessa poesia a esprimere tutto ciò che ci spalanca orizzonti inconsueti, tutto ciò che sfugge all'analisi, tutto ciò che s'agita nelle profondità inaccessibili dei desideri imperituri, dei presentimenti, dell'infinito».

Dichiarazioni che non necessitano di commento, che si inquadrano perfettamente nella poetica dei romantici e che sostanzialmente non verranno mai smentite da Liszt. Ma Liszt sentirà più avanti, come prima di lui avevano sentito Chopin e Schumann, il problema del rapporto con la tradizione e negli anni di Weimar, come vedremo, si preoccuperà di far riconfluire nella sua poetica, in una sintesi storica completa, le forme tradizionali e prima di tutte la forma-sonata. In parallelo con questa esperienza, e sia pure, com'è ovvio, senza che si possano stabilire barriere insormontabili tra l'uno e l'altro momento, Liszt va in cerca di un nuovo virtuosismo, specie dopo aver ascoltato, nel 1831, Niccolò Paganini. L'apparizione di Paganini



«l'instancabile» e da Alkan «perpetuum mobile», questo ultimo tempo scopre il senso quasi ipnotico che il movimento incessante crea in un pubblico di massa.

Weber scrisse un buon numero di pezzi d'occasione di carattere virtuosistico, il più importante dei quali è l'*Invito alla danza* (1819), storia musicale di un corteggiamento. Viene alla luce in questo brano una nuova concezione del suono pianistico in cui si cercano combinazioni di colore inusitate. Weber cerca infatti un suono che conservi brillantezza e splendore ma che abbia colori smorzati. Inoltre, trasfigurando con la poesia il virtuosismo avvia quel processo di stilizzazione della *pièce de salon* che avrebbe toccato il culmine del suo sviluppo nella musica pianistica della piena stagione romantica. Conclude la parte weberiana del concerto la *Polacca brillante*, uno splendido brano d'effetto che, composto nello stesso anno dell'*Invito alla danza*, ha come sottotitolo *L'hilarité*.

I tre pezzi brevi di Liszt sono stati composti tutti dopo il 1870 (i *Valse oubliée* tra il 1881 e il 1885; *Sancta Dorothea* nel 1877 e la *Bagatella senza tonalità* nel 1885) e rappresentano quindi l'ultimo periodo creativo lisztiano. Il *Valse oubliée* è un brevissimo pezzo, caratterizzato da un fascino estremamente elegante, quasi novecentesco, in cui il sentimentalismo romantico viene stilizzato.

*Sancta Dorothea*, come gli altri santi cantati da Liszt, non è una delle più grandi figure della Chiesa, ma, per i caratteri della sua vicenda umana, ha risposizioni dirette nell'animo del compositore. Per questo lo stile del brano è semplicissimo: una melodia superiore accompagnata da terzine e da un controcanto bastano per esprimere in due sole pagine un profondo sentimento religioso. Liszt fu probabilmente il primo compositore che sperimentò nei suoi lavori la dissoluzione della tonalità e che per primo si liberò dal suo predominio. Nella sua ultima produzione infatti egli evita le armonizzazioni tradizionali e invece

di modulare accosta tonalità diverse attraverso passaggi cromatici, modali o usando scale tzigane. La *Bagatella senza tonalità* è il brano più coraggioso da questo punto di vista, anche se la sua audacia viene nascosta dal titolo *Bagatella*. Liszt inizia da un tritono e poi utilizza accordi diminuiti e aumentati che sono al di fuori di ogni convenzione tonale e del concetto di consonanza e dissonanza. Vi sono così passaggi che preannunciano la struttura accordale del '900, per esempio di Skrjabin.

La *Sonata in si minore*, un capolavoro della letteratura pianistica del 1800, è uno dei brani di Liszt più eseguiti. È un'opera di grande potenza drammatica ed espressione lirica, con frequenti cambiamenti di stato d'animo; la sua struttura, priva di intenti narrativi di qualsiasi tipo, si basa esclusivamente sulla logica musicale. Pur non rispecchiando lo schema tradizionale in quattro tempi, potrebbe essere definita l'apoteosi della forma-sonata perché l'unico tempo di cui si compone è un ripensamento dei principi che sono alla base del primo tempo della sonata classica. Fin dall'inizio il brano si distacca dalla tradizione e le prime battute introduttive, anziché essere un richiamo all'attenzione dell'ascoltatore, sono cariche di presagi di quello che accadrà. Immediatamente le idee appena presentate vengono modificate e proposte in tonalità, forme ritmiche e tessiture sempre diverse. Come di consueto Liszt non oppone i vari temi ma li accosta senza mai metterli a confronto. Quando le tre idee tematiche iniziali hanno esaurito la loro carica, appare un nuovo elemento (*Andante sostenuto*) che è un vero e proprio *Adagio* di sonata inglobato come secondo tema nello schema unitario del pezzo. L'*Allegro energico* che segue rappresenta lo sviluppo dei motivi iniziali in forma di fuga e porta ad una ripresa in cui riappaiono, ancora trasformate, le idee principali. La novità della *inventio tematica* lisztiana sta nel fatto che essa consiste di nuclei

motivici autosufficienti concisi e isolati. È quindi la trasformazione tematica che assicura la continuità del discorso e l'organicità della forma.

Giuseppina Di Marco



# Michele Campanella

10 giugno 1986



Michele Campanella (Napoli, 1947) ha studiato con Vincenzo Vitale e nel 1966 ha vinto il Concorso Internazionale Casella. Da allora ha suonato con le maggiori orchestre europee e americane sotto la direzione dei più celebri direttori; nelle ultime stagioni Campanella ha tenuto concerti con la Philadelphia Orchestra diretta da Riccardo Muti, ha partecipato ai festival di Lucerna e di Berlino ed ha ottenuto nel 1984 e 1985 successi di pubblico e di critica a Londra. Ha effettuato incisioni discografiche e ha ottenuto due Grand Prix dell'Accademia Liszt di Budapest e il Premio della critica italiana per i dischi di opere originali per pianoforte di Ferruccio Busoni. In occasione di questo centenario lisztiano, suonerà nelle capitali europee e negli Stati Uniti con la Chicago Symphony Orchestra.

Carl Maria Von Weber  
SONATA N. 1 OP. 24

INVITO ALLA DANZA OP. 65  
POLACCA BRILLANTE OP. 72

Franz Liszt  
VALE OUBLIÉE IV (1885)  
SANCTA DOROTHEA (1887)

BAGATELLA SENZA  
TONALITÀ (1885)  
SONATA IN SI MINORE  
(1852-1853)

Il programma permette un confronto interessantissimo sul modo in cui due forme musicali ben precise, la sonata e il pezzo di carattere, vengono affrontate dai due compositori che costituiscono gli estremi del Romanticismo: mentre infatti Weber ne è il primo rappresentante, Liszt, e in particolare i brani di questo concerto, sono nello stesso tempo apice e superamento dell'epoca romantica.

Dietro lo stile pianistico di Weber vi è l'esempio di compositori-virtuosi come Clementi, Cramer e Hummel. Da questi Weber ereditò una straordinaria sensibilità per i colori e l'uso di adeguare espedienti virtuosistici al suo linguaggio. Caratterizza la sua musica l'utilizzo di sonorità simili alla voce umana, con una predisposizione per la melodia cantabile accompagnata da accordi che assomigliano a quelli della chitarra e per le rapide scale cromatiche e gli abbellimenti che anticipano il pianismo chopiniano. Nella *Sonata in do maggiore* op. 24, composta nel 1812, risalta il carattere teatrale tipico delle maggiori opere pianistiche di Weber. Questo senso drammatico, che pervade tutta la sonata e che è paragonabile alla brillante teatralità di Hummel, ha la precedenza anche sulle esigenze formali del primo movimento.

L'inizio è dato da un accordo in fortissimo e da un arpeggio di settima diminuita che certamente, non determinando la tonalità del brano, provocavano nell'ascoltatore dell'epoca un senso di sorpresa e di ansia. Le idee melodiche dell'*Adagio* sono di estremo interesse, perché scaturiscono da una sensibilità raffinata per le sonorità del pianoforte. Inoltre, sia questo movimento che il *Trio* del *Minuetto* hanno un carattere melodrammatico: gli stilemi utilizzati e la strumentazione fanno pensare a scene d'opera lirica. Dopo il *Minuetto*, il cui attacco può essere assimilato all'entrata del violino solista in un concerto, conclude la sonata un brillantissimo *Allegro* che mostra le caratteristiche più importanti del virtuosismo di Weber. Definito da Weber stesso

fu rivelatrice per Liszt, che aveva sviluppato all'estremo il virtuosismo Biedermeier e non vedeva più modo di superarlo; rivelatrice della possibilità di far rivivere per l'ultima volta e quindi di far morire la figura del virtuoso che, componendo per il suo strumento, scopre nella materia possibilità ignote e riesce con la rivelazione dell'ignoto a incantare una folla culturalmente non formata. La demonicità di Paganini non nasceva tanto dalle storielle sul patto col diavolo e sull'amante assassinata, né dagli atteggiamenti bizzarri, né dal ruolo di tenebroso consciamente recitato, quanto piuttosto dalla constatazione che uno strumento impiegato da secoli e passato tra le mani di compositori ed esecutori geniali diventava con Paganini un oggetto sconosciuto, un produttore di una materia sonora mai udita, un creatore di ectoplasmi. In Paganini si incarnava così la figura del mago, del negromante che manipola e piega la materia al suo volere, che la trasforma fuori dalle leggi della fisica e della meccanica, che suscita e domina possenti forze dormienti.

Fu quest'aspetto demoniaco dell'arte di Paganini ad affascinare Liszt e a rivelargli la possibilità di dominare con incantesimi un pubblico in fase di trasformazione, un pubblico abituato al melodramma e che da poco tempo si era accostato alla musica strumentale. Se Paganini, in ciò più demone, si serviva di uno strumento perfezionato da secoli, Liszt aveva a disposizione uno strumento la cui costruzione si andava rapidamente evolvendo per adattarsi agli ambienti sempre più vasti che il rapporto tra concertista-impresario e pubblico pagante esigeva per ferrea legge economica. L'esplorazione delle ignote possibilità timbriche di un pianoforte in evoluzione fu l'avventura in cui il Liszt ventenne si gettò con un ardore indescrivibile: componendo, parafrasando pezzi d'opera, trascrivendo dall'orchestra, teorizzando che «il pianoforte ha la possibilità, più di ogni altro strumento, di partecipare alla vita dell'uomo».

Uno dei primi lavori di questo

Dall'alto

I pianisti contemporanei di Liszt. Da sinistra in piedi: Jacob Rosenhain, Theodor Döhler, Fryderyk Chopin, Alexander Dreyschok; seduti: Edouard Wolff, Adolf Henselt, Franz Liszt

Ritratto del pianista Sigismund Thalberg  
Pianoforte a coda  
costruito da Pleyel (1850)





nuovo Liszt fu un omaggio a Paganini, una *Grande Fantaisie de bravoure sur «La Clochette»* (di Paganini) che comprende, in trentadue pagine a stampa, introduzione, tema, variazione, finale. Pezzo vastissimo e anche ambizioso sul piano compositivo che a noi interessa però soprattutto perché ci permette di cogliere l'inizio di una ricerca virtuosistica delirante nella quale la volontà di esplorare lo strumento s'unisce alla volontà di cercare il limite estremo delle possibilità della mano, il limite del possibile o il confine dell'impossibile. Oltre ai salti, né più difficili né più sorprendenti di quelli della buon'anima di August Eberhardt Müller, e oltre alle note ribattute suggerite dalla meccanica Érard, la *Fantasia* dimostra la ricerca della massima velocità, i suoni si succedono a intervalli di tempo inferiori a un dodicesimo di secondo ed eccitano il nervo acustico per un tempo superiore a quello della loro durata fisica tanto che l'orecchio percepisce non più linee ma come filamenti di suono. Effetto analogo a quello ben noto del cinematografo, dove la successione delle immagini viene percepita non come successione ma come movimento continuo e dove una successione rapidissima può portare alla sovrapposizione, per la retina, di immagini successive. Le velocità che Liszt esperimenta erano già state raggiunte nel glissando o nelle volate e nelle cadenze ornamentali, che venivano però sovrapposte a un accompagnamento ritmico-armonico, risultando così inquadrate nella scansione del tempo. Il problema tecnico affrontato da Liszt non è dunque tanto quello di far muovere le dita a un quindicesimo circa di secondo, velocità possibile anche per virtuosi non della sua statura, quanto il focalizzare il discorso sulla sola velocità garantendosi ugualmente gli accenti ritmici che scandiscono il tempo. Liszt riesce nell'impresa usando, per l'accento, il peso della mano: il suo «gittando mollemente la mano» inaugura una tecnica di movimento elastico del polso e di coordinamento tra polso e dita che rappresentano una novità e



una scoperta importantissima. Si sarebbe tentati di dire, ma sarebbe impossibile dimostrarlo, che anche Chopin usasse questa tecnica: gli accenti ogni quattro suoni dello *Studio* op. 10 n. 1, con suoni che si susseguono a un undicesimo e mezzo circa di secondo, potrebbero anche essere stati ottenuti con un leggero movimento vibratorio della mano, ma potrebbero con pari probabilità essere intesi come leggerissimo prolungamento del suono accentato, secondo quanto consigliava per casi analoghi Moscheles nella prefazione dei suoi *Studi* op. 70 (1825-1826). Se tentiamo di analizzare più a fondo la tecnica di Liszt, tecnica sicuramente rivoluzionaria, ci troviamo del resto subito bloccati. Le analisi della tecnica, difficili anche oggi pur con l'ausilio di sofisticate apparecchiature, erano fuori dalle prospettive dei teorici del primo Ottocento: tutt'al più si arrivava a descrizioni, talvolta suggestive. Una descrizione di François Fétis ci dice ad esempio qualcosa di molto interessante, al di là delle malevole intenzioni dello scrivente: «Il signor Liszt, che lasciassi guidare dal sentimento istantaneo e che possiede una gran potenza d'esecuzione, è il solo pianista, che non ha alcuna posizione fissa, e che, secondo la natura del passo che eseguisce, si pone talvolta più a dritta, talvolta più a sinistra. Il suo corpo è d'altronde in una perpetua

agitazione». Ciarlataneria, gitteria, teatralità della più bassa specie? Non giureremmo che Liszt non cercasse di mettere in piena evidenza, di esporre gestualmente, come un banditore, le novità della sua tecnica. È certamente possibile raggiungere una grandissima varietà timbrica mantenendo il corpo pressoché immobile, ma il movimento coordinato e differenziato del corpo favorisce altrettanto certamente la varietà del timbro: basti pensare da un lato alla quasi immobilità di Arturo Benedetti Michelangeli e, dall'altro, al frenetico movimento di Sviatoslav Richter (per lo meno del Richter 1960-1970). Liszt doveva essersi accorto che ad attaccare il tasto con le leve del sistema dito-mano-braccio disposte e mosse in modi diversi si poteva ottenere dal pianoforte del 1830 una inimmaginabile varietà di timbri e sfruttava questa sua scoperta per impostare un virtuosismo non più meccanico ma timbrico, sia pur evidenziandolo forse con una gestualità che confinava con la gesticolazione. Lo sfruttamento del virtuosismo avveniva con un impegno e con un'audacia che sfioravano l'acrobazia, che sbalordivano il nuovo pubblico delle sale di concerto e che giungevano fino a sfidare la vanità. Pare che Rossini, ascoltata la lisztiana trascrizione della sinfonia del *Guglielmo Tell*, dicesse: «È veramente molto, molto difficile. Peccato che non sia ineseguibile». Infatti non di rado si ha l'impressione che la difficoltà esecutiva cercata da Liszt non stia in rapporto con l'invenzione musicale. L'invenzione musicale non può però in realtà essere misurata solo sulla musica stampata: bisognerebbe sempre poter ascoltare il suono, così come bisogna ascoltare il suono della musica di Berlioz per darne un giudizio. Nel Liszt 1830-1845 si trovano passi che appaiono iperbolicamente ineseguibili. Eppure, quando si paragona ad esempio la variazione n. 9 dello *Studio da Paganini* n. 6 nella «impossibile» versione del 1838 e nella più ragionevole versione del 1852 si è indotti a credere che, se

rielabora in una concezione del pianoforte nella quale, allo sfruttamento di tutte le risorse timbriche dello strumento, si uniscono l'introduzione di novità tecniche: larghissimo impiego di note doppie, tremoli, accordi ripercossi, glissando in note doppie, ottave a mani alternate in successione rapidissima. Ne derivano elementi di rischio esecutivo e di resistenza, dovuti all'uso continuo di rapidi spostamenti sulla tastiera, salti, incroci delle mani, che contribuiscono fortemente alla spettacolarità dell'esecuzione e al fascino esercitato sul pubblico. Lo stesso Schumann, in un articolo del 1942, scrive: «Uno sguardo alla raccolta, a questa strana impalcatura di note rovesciate, è sufficiente per convincersi che qui non si tratta di cose facili. Pare che Liszt abbia voluto riversare nell'opera tutte le sue esperienze e lasciare ai posteri i segreti del suo modo di suonare. (...) I pezzi sono giustamente designati *Studi di bravura*, giacché è ben chiaro che si suonano per conseguire lo scopo di meravigliare il pubblico. Diciamo, dunque, che questa raccolta è la cosa più difficile che mai sia stata scritta per pianoforte». Il problema della eseguibilità di certi tratti degli studi, sarebbe rimasto reale se Liszt non avesse ritoccato la raccolta nel 1850, nel quadro di una generale revisione delle sue composizioni giovanili. Questa versione definitiva è ben dominabile da virtuosi di eccellenti capacità ed è oggi la sola adottata. Ma la prima versione è molto più affascinante: forse perché ineseguibile, o forse perché più congeniale al mito Paganini.

Franz Liszt aveva conservato un forte attaccamento al suo Paese natale. Vi era tornato da trionfatore, nel 1839 e, nell'estate del 1846, i suoi compatrioti l'avevano di nuovo accolto come il più grande degli ungheresi. La commovente accoglienza ricevuta e la felicità di ritrovare i luoghi della sua infanzia avevano rafforzato in lui i sentimenti patriottici, in un'epoca di nascente interesse per le musiche nazionali.

Soltanto molti anni dopo musicisti come Béla Bartók e Zoltán Kodály avrebbero valorizzato l'autentico patrimonio del folklore musicale ungherese; Liszt si ispirò invece al patrimonio ricchissimo di un popolo nomade: gli Zingari. Per Liszt la musica tzigana si identificava con la musica ungherese; e il suo interesse era vero e proprio entusiasmo per una sensibilità musicale che presentava sconcertanti affinità con la sua. «Ho passato delle ore ad ascoltare le migliori orchestre tzigane, che suonano con una animazione indescrivibile. La musica aveva la furia degli elementi scatenati, i suoni e i tuoni precipitavano come frange fragorose di pietre e di detriti. I violinisti e le danzatrici sembravano parvenze di sogno, i loro occhi avevano bagliori irreali di carboni ardenti, le loro mani si protendevano con avido desiderio verso l'invisibile e l'inafferrabile... verso la felicità che il cuore dell'uomo presente sempre, sempre cerca con esasperata frenesia e non trova se non per dei minuti, per dei secondi». Per Liszt questa è una grande, emozionante scoperta. Intervalli melodici inconsueti, ritmi esasperati e incalzanti, concatenazioni armoniche del tutto nuove, rivivono sulla sua tastiera come fantasie, ovvero rapsodie; ma soprattutto rivive, con straordinarie invenzioni timbriche, il colore delle orchestre tzigane: il *cimbalom* con la sua tintinnante e alonata sonorità, il violino suonato con una tecnica eterogenea, gli accordi delle chitarre, i caldi impasti dei tromboni, il rullo delle percussioni, le esplosioni improvvise dei *tutti* orchestrali. Se si segue attentamente il processo creativo delle *Rapsodie*, ci si rende conto dell'impegno che il musicista pone nel suo lavoro, proponendosi di realizzare un'opera raffinata e perfetta. È importante ricordare che Liszt, prima ancora di ascoltare direttamente la musica tzigana, ne era venuto a conoscenza attraverso la rielaborazione di altri musicisti: Haydn, che aveva trascorso quasi tutta la sua vita al servizio degli Esterhazy (a pochi chilometri dal paese natale di Liszt) e Schubert, vissuto qualche mese in Ungheria,

profondamente ispirato da temi tzigani, reperibili assai chiaramente in molti finali di quartetti, in alcune raccolte di melodie ungheresi, e in pagine pianistiche quali le *Marce ungheresi* e lo splendido *Divertissement à la hongroise*. Liszt, in precedenza, nel 1828, aveva già scritto due movimenti in stile ungherese per pianoforte, che sono il primo schizzo delle future rapsodie. Poi, a partire dal 1839, aveva cominciato a raccogliere una lunga serie di melodie in semplici trascrizioni pianistiche, la base di dodici delle *Rapsodie* (3-8 e 10-15), mentre altre tre (1, 2 e 9) verranno composte su nuovi temi nel 1846 e le ultime quattro (16-19) appartengono agli ultimi anni di vita del musicista. La maggior parte delle *Rapsodie* (la parola significa fantasia e in questo caso serve ad indicare l'elemento *fantasticamente epico* della raccolta) sono costruite sull'alternanza di Lasso e Friska, caratteristica coppia di danze del folklore ungherese (solo la quinta ha la forma di una marcia funebre a due trii). Nel tradizionale contrasto fra la gravità un po' malinconica del Lasso e l'ardore frenetico della Friska, i due protagonisti dell'orchestra boema, il violino e il *cimbalom*, vengono evocati dal pianoforte grazie a una tecnica molto particolare capace di riprodurre i loro effetti sonori. Al di là, tuttavia, della celebrazione di un mondo di volta in volta capriccioso, lunare o cavalleresco, ciò che muove l'ammirazione sono a un tempo la stupefacente tavolozza sonora usata dal compositore, la potenza della sua immaginazione e il suo lirismo.

Donatella Pieri



# Roberto Cappello

13 giugno 1986



Roberto Cappello (Campi Salentina, 1951) ha iniziato gli studi musicali con il padre, suonando fin da giovanissimo pianoforte e violino. Ha poi studiato a Roma con Rodolfo Caporali ed ha conseguito il diploma di pianoforte presso il Conservatorio di Santa Cecilia nel 1974. Nel 1975 ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale Ferruccio Busoni di Bolzano, premio che da venticinque anni non veniva assegnato ad un pianista italiano. Dal 1977 incide per la Fonit Cetra, etichetta Italia. Suona con le più importanti orchestre sinfoniche (RAI di Milano, Roma e Torino, Accademia di Santa Cecilia) ed è costantemente invitato dalle maggiori istituzioni musicali italiane. Attualmente è docente della cattedra di pianoforte principale al Conservatorio Arrigo Boito di Parma.

Franz Liszt  
 RAPSODIA UNGHERESE N. 1  
 IN DO DIESIS MINORE (1846)  
 RAPSODIA UNGHERESE N. 3  
 IN SI BEMOLLE MAGGIORE  
 (1853)  
 RAPSODIA UNGHERESE N. 5  
 IN MI MINORE (1853)  
 Héroïde-Elégiaque  
 RAPSODIA UNGHERESE N. 8  
 IN FA DIESIS MINORE (1853)  
 GRANDES ÉTUDES DE  
 PAGANINI (1851)  
 Sol minore  
 Il Tremolo  
 Mi bemolle maggiore  
 La bemolle minore  
 La Campanella  
 Mi bemolle maggiore  
 Mi maggiore  
 La Chasse  
 La minore  
 Tema e variazioni

Il 9 marzo 1831 ebbe luogo a Parigi un concerto di Nicolò Paganini, il più grande virtuoso che il violino abbia mai conosciuto. La sua tecnica prodigiosa, la sua sorprendente originalità incantarono letteralmente Liszt, presente allora al concerto. Il giovane ungherese esperto nella tecnica pianistica, fra i migliori del suo tempo, non fece fatica a comprendere che in quello spettacolo non c'era nulla di soprannaturale, ma solamente il risultato di un lavoro di intensa applicazione. Quella esibizione che lo affascinò fino a stergarlo segnò una svolta nella sua carriera di pianista e compositore. «Sono quindici giorni che il mio spirito e le mie dita lavorano come dannati», scrive il 2 maggio a un amico (...). Lavoro quattro o cinque ore agli esercizi... Ah! ammesso ch'io non impazzisca tu ritroverai in me un artista. Il tuo amico, benché piccolo e povero, non cessa di ripetere queste parole dopo l'ultimo concerto di Paganini». Questi mesi di lavoro febbrile che dovevano fare di lui il più grande pianista del suo tempo, videro sorgere anche una spinta creativa nella quale la ricchezza d'invenzione si accompagnava già a un'audacia rara. La prima composizione paganiniana di Liszt è la *Grande Fantaisie de bravoure sur la Clochette*, composta tra il 1831 e il 1832 (ispirata alla *Campanella*, finale del secondo concerto per violino). Del 1838 è la trascrizione di cinque dei *Capricci op. 1* di Paganini e la riduzione della *Fantasia sulla Campanella*: sei brani che vennero pubblicati, nel 1840, con il titolo di *Six études d'exécution transcendante d'après Paganini*. La raccolta è dedicata a Clara Schumann, forse come indiretto omaggio a Robert Schumann che nel 1832 e nel 1835 aveva pubblicato due raccolte di trascrizioni dai *Capricci*. In questa opera, come pure nelle altre musiche scritte fra il 1830 ed il 1848 vengono rivoluzionati tutti gli aspetti della composizione. La tecnica pianistica di Thalberg, la tecnica violinistica di Paganini, la tecnica della strumentazione di Berlioz, la timbrica pianistica di Chopin sono gli elementi che Liszt assorbe e

Liszt riusciva a eseguirla, la prima versione era molto più suggestiva. Non tutti i critici acconsentirebbero a ritenere che le composizioni lisztiane del 1830-1845 possano essere valutate positivamente anche solo in termini di ricerca timbrica-virtuosistica. Tutti sono però d'accordo nel ritenere positiva l'azione culturale svolta da Liszt quando applicò le sue ricerche alla divulgazione delle opere sinfoniche di Berlioz. «Quest'arte dell'interpretazione, così interamente diversa dalla cura del virtuoso di mettere in rilievo il particolare, la multiforme varietà di tocco che esige, l'efficace uso del pedale, il chiaro intrecciarsi delle singole parti, il riassunto di tutte le masse, la conoscenza, in breve, dei mezzi e dei molti segreti che ancora nasconde il pianoforte — tutto questo può essere l'affare d'un maestro soltanto, e d'un genio dell'interpretazione, quale Liszt è da tutti considerato», scriveva nel 1835 Schumann, concludendo la sua celebre recensione della *Sinfonia fantastica* di Berlioz. Le trascrizioni di lavori sinfonici per pianoforte (soprattutto per pianoforte a quattro mani) erano in uso già da una cinquantina d'anni e servivano alla conoscenza e alla diffusione capillare di musiche che non di frequente e non in ogni città potevano essere eseguite nella versione originale. La trascrizione era un po' come l'incisione ricavata da un quadro, che dava modo, a chi abitava in luoghi diversi da quello in cui il quadro era collocato, di conoscerne almeno la composizione e il disegno. La trascrizione per pianoforte a quattro mani serviva però per la lettura familiare, sia dei dilettanti che dei professionisti, e non per un vasto pubblico. Liszt, creando la partitura per pianoforte, cioè proiettando la trascrizione in un ambito concertistico nel momento in cui il concerto pubblico si andava vigorosamente affermando, affidava al pianista il compito di divulgare delle composizioni sinfoniche di avanguardia, che solo poche orchestre e solo in poche occasioni potevano eseguire. Il valore della proposta di Liszt — che tra il 1833 e il 1846 comprese,

Dall'alto

Liszt mentre dirige a Pest un suo oratorio

Frontespizio della riduzione per pianoforte a quattro mani della Marcia di Rákóczy

Frontespizio delle Scene ungheresi per pianoforte

Frontespizio dell'oratorio Christus

Frontespizio dell'oratorio La leggenda di Santa Elisabetta in una edizione ottocentesca







oltre alla *Fantastica*, le ouvertures *Roi Lear* e *Francs Juges* di Berlioz, le *Sinfonie* n. 4, 5 e 6 di Beethoven, le ouvertures dell'*Oberon* e del *Franco cacciatore* e la *Jubelouverture* di Weber — può essere capita con difficoltà oggi, nell'epoca della radio, dei dischi e dei nastri, in tutta la sua portata di autentica rivoluzione culturale, ma neppure si può valutare la figura di Liszt se, accanto al creatore, non si considera in lui l'operatore che intendeva indirizzare il nuovo pubblico verso obiettivi non più esclusivamente edonistici: una volta soggiogato il pubblico con le diavolerie, Liszt lo educava alla comprensione dei classici e dei contemporanei d'avanguardia, distinguendosi così e collocandosi in una dimensione inattuabile dai Thalberg. Altrettanto importanti, accanto alle trascrizioni di opere sinfoniche, sono le trascrizioni di Lieder, soprattutto dei Lieder di Schubert: fra il 1835 e il 1847 Liszt ne trascrisse ben cinquantotto, segnalando in tal modo Schubert all'attenzione di un pubblico che non ne conosceva neppure il nome.

Liszt riprende anche certe strumentazioni pianistiche di Schubert, proiettandole nella sala di concerto.

Altre trascrizioni lisztiane del 1830-1848 riguardano canti popolari di vari paesi. Viaggiatore instancabile e curioso, Liszt porta al

suo pubblico frammenti di folklore, così come i grandi illustratori facevano conoscere le architetture, gli ambienti, i costumi, le feste popolari esotiche. Le sue intenzioni, in questo momento, sono appunto quelle dell'illustratore, che bada al pittoresco e coglie il frammento staccato dal contesto culturale; quarant'anni più tardi Liszt perverrà a posizioni diverse, ma che verranno raggiunte a seguito di un processo critico messo in moto dalle esperienze giovanili.

Il maggior problema compositivo che Liszt affronti in questi anni, quello di una forma vasta che non sia la forma-sonata, è lo stesso problema di Schumann e di Chopin. Schumann crea il polittico, Chopin la ballata e lo scherzo. Liszt lavora sulla fantasia pluritematica basata su opere teatrali, che diventa per lui la sintesi di due momenti, il momento virtuosistico-timbrico e il momento linguistico-formale. Nelle fantasie Liszt mira prima di tutto alla sintesi dei caratteri drammatici salienti dell'opera, come molto acutamente notò Ferruccio Busoni parlando della *Fantasia sul Don Giovanni*. A questo elemento di concentrazione e di unificazione formale, che in senso lato può corrispondere alla fonte letteraria da cui parte talvolta Schumann, Liszt aggiunge la ricerca di unità, di forma, che non sia, come tendenzialmente in Thalberg e nei suoi seguaci, semplice centone calcolato in vista di una progressione

degli effetti. In quelle Fantasie che a parer nostro sono da giudicare come le più felici — le belliniane (sui *Puritani*, sulla *Sonnambula*, sulla *Norma*) e le mozartiane (sul *Don Giovanni* e sulle *Nozze di Figaro*) — non colpiscono tanto l'arditezza del virtuosismo o la novità delle soluzioni timbriche, quanto la saldezza della forma e la genialità dell'impianto tonale.

Nella *Fantasia sulla Norma* Liszt impiega una variante dell'inizio della Sinfonia e sei temi dell'opera: «Ite sul colle», «Dell'aura profetica», «Deh! non volerli vittime», «Quel cor tradisti», «Padre, tu piangi», «Guerra, guerra». L'impianto tonale è a grandi blocchi: sol maggiore, si maggiore, mi bemolle maggiore (progressione per terze maggiori, probabilmente mutuata dalla *Wanderer-Fantasia* di Schubert, che non per nulla è un'opera-chiave del Romanticismo). Ciascun grande blocco è preceduto, introdotto da un piccolo blocco nella corrispondente tonalità minore, di modo che la progressione diventa: sol minore - sol maggiore - si minore - si maggiore - mi bemolle minore - mi bemolle maggiore. Lo schema è aperto, perché alla fine non torna il sol minore, ed è geometrico (ciascuna tonalità si aggancia alla successiva mediante due suoni comuni del rispettivo accordo tonale).

La composizione inizia quindi in una tonalità e termina in un'altra: fatto raro, e comunque del tutto inusitato nella prima metà dell'Ottocento. Nello stesso tempo il senso della conclusione, della forma unitaria è dato dal ritorno finale del tema «Dell'aura profetica» sovrapposto al tema «Padre, tu piangi». Oltre a questi elementi strutturali, che costituiscono fondamentali tappe di distacco dalla tradizione classica e di ricerca di nuove concezioni formali, nella *Fantasia* si notano due momenti almeno di invenzione pianistica tra i più straordinari che la letteratura dello strumento possa vantare: nell'episodio su «Qual cor tradisti» Liszt riesce a far risuonare contemporaneamente tre registri del pianoforte, con un effetto di vero e proprio illusionismo sonoro;

regnò e i migliori giovani musicisti vi andarono in pellegrinaggio da tutto il mondo. In Germania egli diresse le prime esecuzioni di molti importanti capolavori di Schumann, Mendelssohn, Berlioz e altri compositori minori dell'epoca.

Un capitolo a parte dovrebbe poi essere scritto a proposito della sua ammirazione o meglio «infatuazione», nei confronti di Richard Wagner. La storia della musica ha provato che non fu tanto Wagner, col suo cromatismo, ad influenzare Liszt, ma Franz Liszt ad anticipare Wagner, con le sue audaci invenzioni armoniche, che lasciano un'impronta indelebile. Nel pezzo per pianoforte *Sulla tomba di Richard Wagner*, Liszt fece una breve annotazione sull'apprezzamento, da parte di Wagner del tema musicale del brano *Österglocken*. Dopo averlo ascoltato in uno dei suoi primi pezzi per pianoforte, lo aveva reso immortale introducendolo nella sua ultima opera, il *Parsifal*.

Liszt per primo pubblicò un articolo entusiastico sulla *Gazette Musicale* di Parigi su un giovane sconosciuto compositore tedesco, Robert Schumann, e immediatamente incluse nel suo repertorio suoi brani, primo fra tutti il *Carnaval*. La dedica di Schumann della *Fantasia* op. 17 «all'amico Franz Liszt» potrebbe essere dovuta alla pura e semplice gratitudine, ma forse anche alle magnifiche capacità esecutive del pianista ungherese, poichè le difficoltà del secondo movimento della *Fantasia* richiedono un virtuosismo trascendente.

A Parigi fra Liszt e Chopin si stabilì un rapporto di amicizia fraterna e anche se possiamo oggi avere l'impressione che egli sia appartenuto alla generazione successiva è perché visse molto più a lungo, essendo più giovane solamente di un anno.

Liszt adorava la musica di Chopin, la eseguì sempre e tutti i suoi alunni dovettero studiarla; per converso, la dedica dei due volumi di *Studi* op. 10 e op. 25 a Franz Liszt e a Marie d'Agoult, fu un segno di vera ammirazione da parte di Chopin. Sembra poi incredibile che Franz Schubert sia più vecchio di Franz

Liszt di soli quattordici anni, ma nei primi anni del romanticismo la storia della musica fece passi da gigante. Liszt fu tra i primi a riconoscere la grandezza del genio di Schubert.

Per aiutarlo a raggiungere la fama di cui lo riteneva degno, Liszt trascrisse molti suoi lieder per pianoforte solo. Riconobbe inoltre le qualità sinfoniche della *Wanderer-fantasia* di Schubert e scrisse un concerto per pianoforte in cui vi è una copia di questa orchestrata. Questo breve *hommage* potrebbe andare avanti per molto se parlassimo dell'intenso sentimento poetico di Liszt, che lo portò a «trascrivere» parola per parola, nota per nota, i Sonetti del Petrarca in meravigliosi pezzi pianistici.

La grandezza della sua immaginazione ne fece il creatore del poema sinfonico e Cesar Franck, uno dei suoi amici più fedeli, di cui amava suonare i primi trii e con cui mantenne una regolare corrispondenza, seguì nella composizione dei poemi sinfonici i suoi insegnamenti e lo definì *la plus riche imagination de notre temps*. Sia Liszt che Franck sono poi anche i primi esponenti della grande rinascita dell'organo in Francia. Potremmo parlare inoltre di Franz Liszt come maestro, perché tutti noi in pratica «discendiamo» da lui, o dal suo maestro Karl Czerny, o dal maestro di Karl Czerny, Beethoven...

Egli infine collaborò strettamente con le grandi fabbriche di pianoforti dell'epoca; i suoi pianoforti prediletti furono gli Erard (francesi) e i Bechstein (tedeschi). Ma il giovane Liszt è stato raffigurato — in un dipinto degno di fiducia e veramente affascinante, in cui possiamo anche ammirare la strana posizione di Liszt al pianoforte — mentre suona un pianoforte costruito da Conrad Graf, identico all'ultimo pianoforte di Beethoven. È così che il suo pianismo spazia realmente da Beethoven a Debussy. Spero che il mio programma sia in grado di riflettere qualcosa della generosità e del senso di fraternità di Franz Liszt, alcuni dei motivi di

ispirazione che egli diede e ricevette, l'esistenza cosmopolita e multicolore di questo compositore romantico veramente grande.

Jörg Demus



# Jörg Demus

9 giugno 1986



Jörg Demus (Vienna, 1929), figlio di una violinista e dello storico dell'arte Otto Demus, ha studiato alla Wiener Stadtsakademie für Musik pianoforte con Walter Kreschbaumer, organo con Karl Walter, direzione d'orchestra con Joseph Krips e composizione con Johann Nepomuk David, perfezionandosi in seguito con Yves Nat, Edwin Fischer, Walter Gieseking e Arturo Benedetti Michelangeli. Nel 1943 ha dato il primo concerto alla Musikverein di Vienna. Nel 1956 ha vinto il Concorso Busoni. Da allora Demus suona in tutto il mondo. È studioso e raccogliatore di strumenti antichi, collabora con artisti celebri fra cui André Cluytens, Herbert von Karajan, Joseph Krips, Lovro von Matačić, Seiji Ozawa e con strumentisti e cantanti fra cui Dietrich Fischer-Dieskau, Theo Adam, Josef Suk, Paul Badura-Skoda, Edith Peinemann, Ludwig Holscher.

Franz Liszt  
Da ANNÉES DE PÈLERINAGE  
DEUXIÈME ANNÉE:  
ITALIE (1839-1846)  
*Sonetto CXXIII del Petrarca*

Fryderyk Chopin  
STUDIO OP. 10 N. 3  
IN MI MAGGIORE  
A Franz Liszt

STUDIO OP. 25 N. 1  
IN LA BEMOLLE MAGGIORE  
Alla contessa d'Agoult

STUDIO OPUS POSTHUMUM  
IN RE BEMOLLE MAGGIORE  
A Ignaz Moscheles

Chopin/Liszt  
CANZONE POLONESA  
Meine Freude

Robert Schumann  
FANTASIA IN DO MAGGIORE  
OP. 17 (Al suo amico Franz Liszt)  
*Fantastico ed appassionato  
Moderato con energia  
Lento sostenuto*

Franz Liszt  
CONSOLATION IN RE  
BEMOLLE MAGGIORE  
(1849-1850)

NOTTURNO IN LA BEMOLLE  
MAGGIORE "EN RÊVE" (1885)

Fryderyk Chopin  
NOTTURNO OP. 15 N. 2  
IN FA DIESIS MAGGIORE  
*Larghetto*

NOTTURNO OP. 62 N. 2  
IN MI MAGGIORE  
*Lento*

Franz Liszt  
AM GRABE RICHARD  
WAGNERS (1883)  
(Sulla tomba di Richard Wagner)

Franz Schubert  
FANTASIA IN DO MAGGIORE  
OP. 15 "WANDERER" (1822)  
*Allegro con fuoco ma non troppo -  
Adagio - Presto - Allegro*

Il centenario della morte di Franz Liszt, il re del pianismo di tutti i tempi, il grande amico, forse il primo musicista veramente «europeo», darà ai pianisti di tutto il mondo la possibilità di rivalutare, studiare ed eseguire la sua immensa produzione per pianoforte. I suoi capolavori — la *Sonata*, gli *Années de Pèlerinage*, gli *Studi trascendentali*, i *Concerti* — saranno ascoltati ovunque e dipenderà dai grandi pianisti dei nostri giorni il dare a questi lavori un nuovo significato, una nuova profondità, insieme al «vecchio» splendore. Non dimentichiamoci però che Liszt non fu solo il più importante di tutti i pianisti (il che gli venne riconosciuto anche da Johannes Brahms); egli infatti inventò il poema sinfonico e, con le sue composizioni, contribuì alla formazione di uno strumento nuovo e perfezionato: il pianoforte moderno.

Fu una delle figure più importanti della storia della musica del suo tempo soprattutto per la sua cultura, per la sua generosità verso gli altri e per il suo cosmopolitismo. La Francia rivendica l'appartenenza di Liszt alla cultura francese, e certamente il suo *Au bord d'une source* e gli altri brani «impressionisti» hanno ispirato Debussy e Ravel.

Gli ungheresi ancora oggi ritrovano se stessi ed i loro zingari nelle *Rapsodie ungheresi* e Liszt molte volte confessò di sentirsi ungherese, anche se di fatto non era neppure capace di parlare la loro lingua. L'Italia fa parte di questa lista, non solo per i vagabondaggi del «Pèlerinage» di Liszt e per la descrizione musicale delle sue bellezze, ma ancor più per la devozione quasi teatrale di Liszt verso la chiesa cattolica, che lo portò ad indossare negli ultimi anni di vita la tonaca da abate; difatti negli ultimi anni quasi tutti parlavano di lui come dell'«abate Liszt».

Ma è certamente la Germania, con Austria inclusa, che ha le ragioni più importanti per rivendicarlo come suo compositore. Weimar può essere considerata la sua residenza musicale, dove egli

nell'episodio su «Guerra, guerra» i suoni martellati ripercossi su più ottave prefigurano lo stile di Prokofiev.

L'esame delle fantasie drammatiche rivela una immaginazione timbrica, una genialità di strumentatore che ben spiegano il successo ottenuto dal concertista Liszt, ma i suoi esperimenti formali spiegano anche l'opposizione di chi, sotto sotto, nell'uomo alla moda continuava a sentire il puzzo del rivoluzionario e preferiva il rassicurante Biedermeier romanticizzato di Thalberg. Uno sguardo all'*Hexameron*, cioè alle variazioni che, su sollecitazione della bellissima Cristina di Belgiojoso e delle sue mondane opere caritative, vennero scritte nel 1837 da sei compositori *à la page*, ci dà la misura del distacco tra Liszt (e Chopin) e gli altri. Il tema è «Suoni la tromba», dai *Puritani*. Le variazioni di Thalberg, Pixis, Herz e Czerny sono ideate tutte secondo il principio che il tema non solo dev'essere sempre riconoscibile, ma che deve rimanere quasi identico a se stesso, mentre la variazione vera e propria riguarda l'aggiunta di tratti brillanti, di ricami e passamanerie, sovrapposti al tema (in senso lato, ma senza che sia possibile vedere alcuna diretta connessione storica tra i due tipi di struttura, questo concetto risponde agli stessi principi della variazione sul corale, tipica della letteratura organistica barocca).

Il tipo di ornamentazione varia in ciascuno dei coautori dell'*Hexameron*: la variazione di Thalberg è sulle doppie note, quella di Pixis sulle ottave, quella di Herz sull'agilità della mano destra (sestine rapidissime); più complessa l'ornamentazione di Czerny, che alterna ottave, doppie note, sestine rapide, nonché decime alternate. Il distacco tra Thalberg, Pixis, Herz e Czerny, compositori Biedermeier, e Chopin e Liszt, romantici, è molto netto: Liszt e Chopin fanno perdere al tema tutta la sua marzialità modificandone il tempo, che diventa Moderato (Liszt) e Largo (Chopin), intervengono sulle armonie e sulle posizioni sulla tastiera e assimilano insomma la composizione di Bellini al loro proprio stile di compositori.

La variazione di Chopin, artista che aveva trovato il suo *humus* presso l'aristocrazia e presso gli intellettuali, musicalmente è sbalorditiva eppure non ci sorprende affatto. Liszt era invece un virtuoso acclamato e conteso, che poteva riempire i grandi teatri. Ed è veramente singolare che le sue musiche del periodo 1830-1848, nelle quali, a parer nostro, non si possono non vedere i segni di una tensione rivoluzionaria, fossero anche quelle che complessivamente ottennero un incondizionato successo di pubblico. Le composizioni successive non avrebbero ottenuto un successo costante e la critica coeva avrebbe sempre più accentuato tutte le riserve già ripetutamente espresse fino a raggiungere una posizione nettamente negativa sulle ultime pagine. Per Liszt, al contrario di Wagner, si può così parlare di una conquista del dissenso, di un cammino dalla popolarità all'impopolarità, che comincia dal momento in cui il compositore inizia una sua meditazione sul passato, ritirandosi dal campo di azione in cui per quindici anni si era mosso da dominatore.

Dall'alto  
Manifesto del concerto al Bolscoi di Mosca (25 aprile 1845)  
Programma del concerto alla Scala (18 febbraio 1838)  
Manifesto del concerto di Vienna (24 gennaio 1839) a favore degli ungheresi colpiti dall'innovazione di Pest

18 45

ВЪ БОЛШОМЪ ТЕАТРѢ.  
Въ Выходномъ, 21 Августа,  
ГОСПОДИНЪ Ф. ЛИСТЪ  
ИЗЪВѢЩАЕТЪ СЛѢДУЮЩЕ  
КОНЦЕРТЪ.

ВЪ КОНЦЕРТѢ БУДУТЪ СЛУШАНЫ СЛѢДУЮЩЕ  
1. Третья, въ три голоса, симфоническая.  
2. Симфоническая, въ три голоса, симфоническая.  
3. Симфоническая, въ три голоса, симфоническая.  
4. Симфоническая, въ три голоса, симфоническая.  
5. Симфоническая, въ три голоса, симфоническая.

Формулировка на концертъ будетъ изъяснена Ф. ЛИСТЪ,  
господинъ Ф. Листъ, въ Колоннѣ.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА.  
Билеты можно купить у казначейства въ театральномъ  
Труде.

ИЗЪВѢЩАЕТЪ.

GRANDE ACCADEMIA  
VOCALE ED INSTRUMENTALE  
C.R.E.  
F. LISZT

data Oggi 25 Febbrajo 1886 ad ore 8 Pomeridiana  
NELLA SALA DEL RIDOTTO DELL' R. TEATRO ALLA SCALA

PROGRAMMA

1. Gran Simfonia (in quattro parti) di Beethoven, Op. 90, in G. maggiore, per Organo, Piano, Violoncello e Contrabbasso.  
2. Simfonia (in quattro parti) di Beethoven, Op. 90, in G. maggiore, per Organo, Piano, Violoncello e Contrabbasso.  
3. Simfonia (in quattro parti) di Beethoven, Op. 90, in G. maggiore, per Organo, Piano, Violoncello e Contrabbasso.  
4. Simfonia (in quattro parti) di Beethoven, Op. 90, in G. maggiore, per Organo, Piano, Violoncello e Contrabbasso.  
5. Simfonia (in quattro parti) di Beethoven, Op. 90, in G. maggiore, per Organo, Piano, Violoncello e Contrabbasso.

Prezzi del Biglietto L. 5 Austriaco.  
I biglietti si distribuiscono al Caffè del Teatro R. di Vienna.

PROGRAMM DES KONZERTS VON LISZT IM BALLSALE AM 25. FEBRUAR 1886

Dienstag, den 24. Januar.  
Im  
Musiksaale der Universität  
Concert  
VON  
Dr. F. Liszt.

1) Concertstück von Weber. F. Liszt.  
2) Nimmchen, Lied von Schubert.  
3) Vater-Infanterie, Fantasie nach den Motiven von Robert Schumann.  
4) Andante con Variazioni (op. 18) von Beethoven.  
5) Etude von Chopin.  
6) Nimmchen, Lied von Schubert.  
7) Erlösung, Lied von Schubert.

Billete zu reservieren Plätzen 1 & 2 Bisher, und zu den freien Plätzen  
1 & 2 Bisher, sind in den städtischen Musikvereinsbüros von  
F. E. C. Leuchart, am Ring No. 11, und F. W. Gröner  
verkauft. C. Cram, Oblerstrasse No. 10, zu haben.

Einlass 6 1/2 Uhr. Anfang 7 1/2 Uhr.



# La poetica lisztiana: musica come linguaggio

di Rossana Dalmonte

Invano si cercherebbe negli scritti di Liszt una formulazione precisa della sua poetica, ch , anzi, egli si dichiara scettico sul valore delle dottrine artistiche, ma numerosi passi di lettere e saggi, e soprattutto le scelte attuate nelle opere, rivelano la sua adesione a quell'aspetto della cultura romantica che, presso gli scrittori tedeschi come presso quelli francesi, si fondava sul principio dell'unit  di tutte le arti in un'unica sfera d'esperienza. Soltanto che, mentre Schumann e Chopin traducono la dottrina che da Herder passa attraverso tutto il pensiero romantico, nel senso di una ripiegata soggettivit , Liszt, pur partendo dagli stessi principi, si sforza di dare alle sue opere una concretezza oggettiva e la forza referenziale capace di assimilare la musica all'espressione verbale.

L'asserzione, gi  frequente nella prima met  del secolo, che la musica sia un linguaggio trova in Liszt sostegni teorici articolati e concrete attualizzazioni nelle opere. Nel saggio *Robert Schumann* del 1855, ad esempio, egli afferma: «La musica dunque dovette formarsi un linguaggio; dovette costruire l'armonia in modo tale che la melodia cessasse di essere un mezzo d'espressione puramente istintivo, un eloquente sospiro, un confuso e incerto balbettio e potesse diventare pensiero e sentimento formato» e la sua convinzione   tanto salda che, nella pagina successiva, egli non

esita a parlare di «grammatica, logica, sintassi e retorica musicali». Per Liszt, come per i suoi grandi contemporanei, l'opera d'arte   l'unico mezzo per comprendere gli aspetti nascosti ed enigmatici del mondo, ma nelle scelte concrete le loro strade si dividono, cos  che da una parte troviamo le abissali profondit , le illimitate ampiezze delle pagine chopiniane e schumanniane, e dall'altra gli affreschi disvelanti di Liszt che alla poetica romantica dell'immensit  e dell'indeterminatezza risponde superandola nella direzione di un realismo dai colori smaglianti che lo qualifica, ancora una volta, pi  moderno dei suoi contemporanei, si direbbe nel senso indicato dall'ultimo Tieck.

Accanto ad osservazioni che riflettono lo spirito del primo romanticismo, come ad esempio: «il senso intimo e poetico delle cose, l'idealit  che   in tutto, sembra manifestarsi particolarmente nelle creazioni dell'arte che, attraverso la bellezza della forma, risvegliano nell'anima sentimenti e idee», se ne leggono altre che superano nettamente tale dimensione: «la musica strumentale tende a diventare non pi  una semplice combinazione di suoni ma un linguaggio poetico, pi  adatto forse della poesia stessa ad esprimere tutto ci  che supera gli orizzonti abituali»; mentre nella prima formulazione s'intravedono ancora tracce di un'estetica derivata

dai canoni dell'*ars imitatio naturae* («il senso intimo e poetico»   nelle «cose» del mondo e si «manifesta» attraverso l'arte), nella seconda proposizione la musica   considerata un mezzo d'espressione capace di significare autonomamente il senso dell'universo. All'arricchimento di questo linguaggio Liszt lavorer  tutta la vita attraverso la maggior parte delle sue opere, ma soprattutto attraverso i cicli pianistici.

L'idea di raggruppare pi  brani in un unico ciclo narrativo prende corpo attorno al 1835-1836 con la composizione di *Album d'un voyageur*, in cui i titoli gi  indicano l'intenzione di rappresentare musicalmente fatti, impressioni, paesaggi. L'opera, edita da varie parti a brani separati e pubblicata completa da Haslinger nel 1842,   preceduta da una lunga prefazione e alcuni brani sono introdotti da versi tratti da *Child Harold* di Byron; si compone di tre parti:

I. *Impressions et poésies: Lyon* (rievocazione della rivolta operaia nei setifici lionesi), *Le lac de Wallenstadt*, *Au bord d'une source*, *Le cloches de G...* (scritta per la nascita della figlia Blandine), *La vallée d'Obermann* (ispirata al romanzo *Obermann* di Sénancour), *La Chapelle de Guillaume Tell*, *Psaume*;

II. *Fleurs mélodiques des Alpes* (fantasie su temi popolari autentici da Liszt stesso raccolti durante il soggiorno in Svizzera): Allegro (do magg.), Lento (mi min.), Allegro pastorale (sol magg.), Andante con sentimento (sol magg.), Andante molto espressivo (sol min.), Allegro moderato (mi bemolle magg.), Allegretto (la bemolle magg.), Allegretto (re bemolle magg.), Andantino con molto sentimento (sol magg.);

III. *Paraphrases* (rielaborazioni di canti folkloristici svizzeri di F. Ferdinand Huber, 1791-1863): *Ranz de vaches*, *Un soir dans les montagnes*, *Ranz de ch vres*. Alcuni brani di questa raccolta, rielaborati fra il 1848 e il 1853 entrano a far parte del pi  vasto dei cicli lisztiani, le *Années de p lerinage*, che simbolicamente riflette aspetti e momenti di un'intera vita, dal '35, data dei

equivoco che si   protratto per lungo tempo e che ancora oggi non   stato completamente dissipato. Sar  proprio Bartók l'eseguita di Liszt; egli chiarir  come la cosiddetta musica gitana ungherese non sia in realt  musica popolare n  tanto meno gitana, bens  musica colta popolaresca ungherese (prodotta cio  da autori dilettanti ungheresi di estrazione borghese con finalit  consumistiche e di intrattenimento), oltretutto piuttosto recente, che veniva diffusa dalle bande gitane cittadine. Questo perch , secondo il costume del tempo, suonare per denaro non era considerata cosa socialmente dignitosa ed era quindi circoscritta ai ceti sociali pi  umili, come appunto erano ritenuti gli zingari dagli stessi ungheresi. Musica da servi.   invece nella musica contadina la radice della tradizione ungherese; Bartók lo scoprir  dopo lunghe e faticose ricerche. La sua scoperta, pur avvantaggiata dalle mutate istanze culturali e nazionalistiche e dalla messa a punto di nuovi mezzi di indagine scientifica, sar  frutto quasi esclusivamente della sua personale volont  di arrivare alla verit . Comunque egli stesso era ben consapevole che, ai tempi di Liszt, la possibilit  di giungere a determinate conclusioni era pressoch  impossibile, dato che il folklore musicale, come disciplina scientifico-sistemica, non esisteva affatto. Non si sospettava neppure che ogni forma di manifestazione dell'arte popolare fosse, originariamente, collettiva, n  si pensava ad una sua funzione sociale. Naturalmente se Liszt, come Bartók, si fosse dedicato ad un lavoro di raccolta del materiale per pi  di un decennio (Bartók raccolse, trascrisse e studi  pi  di 9500 melodie), se avesse visitato migliaia di villaggi ungheresi, se avesse intrapreso uno studio comparativo anche in altri paesi, avrebbe ottenuto ben altri risultati ed avrebbe avuto ben altre opinioni. «Ma come avrebbe potuto, Liszt, impegnarsi in simile lavoro? Per far ci  avrebbe dovuto rinunciare a tante altre attivit  forse pi  importanti o che almeno in quel tempo sembravano pi  importanti. Senza dire che... appare chiaramente

come egli non avesse affatto voglia di impegnarsi in simili pratiche... La colpa   della sua epoca, del XIX secolo. Come tanti altri suoi contemporanei, anche Liszt subiva infatti assai pi  facilmente il fascino degli orpelli, della pomposit  e degli arabeschi abbacinanti, che non quello della semplicit . Perci  si spiega come egli preferisse di gran lunga il modo di suonare degli tzigani, pomposo, strarico e rapsodico, alla maniera di far musica dei contadini» (B. Bartók, Liszt e la musica popolare). Le differenze ideologiche di base tra i due compositori si risolvono cos  in sostanziali differenze di forma e stile anche quando, dall'area territorialmente definita dell'Ungheria, essi si rivolgono alle tradizioni musicali di altri paesi, vicini e lontani; Liszt attratto da nuove suggestioni di atmosfera, Bartók dalla possibilit  di procedere ad un'analisi comparativa. E infatti ecco Liszt utilizzare l'ispirazione pseudo-popolare nazionale ed extra-nazionale (Spagna) per composizioni a carattere rapsodico, senza cio  struttura fissa, atte a rimodellare il materiale tematico in chiave virtuosistica. Le principali sono le diciannove *Rapsodie ungheresi* composte nel 1851-1854 (nn. 1-15) e intorno al 1886 (le ultime tre e la *Rapsodia spagnola*). Per converso Bartók ricerca, della musica contadina dell'Ungheria e dei paesi confinanti (Romania, Slovacchia), non la citazione diretta quanto la capacit  di creare secondo moduli che privilegino la semplicit  e la concisione: «Da questa musica abbiamo imparato come raggiungere la purezza di espressione, la recisa eliminazione di tutto ci  che   non-essenziale» (B. Bartók, *Canzoni popolari ungheresi*). Dalla musica contadina egli deriva anche le novit  armoniche e ritmiche del suo linguaggio musicale, evidenti anche nei pezzi pianistici pi  brevi: tra questi, le sei *danze popolari rumene* (del 1915, trascritte per orchestra due anni dopo); i *tre rond  su melodie popolari* (slovacche), scritti intorno al 1913 ma rimaneggiati in modo definitivo soltanto nel 1927; la *Sonatina su melodie popolari rumene* (1915), trascritta nel 1931

per violino e orchestra da camera con il titolo *Danze transilvane*. L'interesse di Bartók per queste componenti etniche si spiega anche con il fatto che rumeni e slovacchi avevano da lungo tempo assimilato in modi propri gran parte del repertorio ungherese. Di pi  netta ispirazione ungherese   la suite *All'aria aperta*, eseguita per la prima volta nel 1926. I cinque quadri che la compongono suggeriscono altrettanti quadri poetici e campestri che si sviluppano al suono del tamburo, dei pifferi e delle zampogne, realizzati con grande perizia tecnica e sensibilit  espressiva.

Nunzia Manicardi



# Derek Han

6 giugno 1986



Derek Han (Columbus, Ohio, 1957), ha iniziato lo studio del pianoforte giovanissimo. Vincitore di numerosi primi premi in concorsi nazionali, ha debuttato come solista con orchestra a dieci anni con la Columbus Symphony. Ha studiato alla Juilliard School di New York, prima con Ilona Kabos, allieva di Bartók e Kodály e insegnante di grandi pianisti come Gina Bachauer e Julius Katchen, poi con Gina Bachauer e Lili Kraus. Si è perfezionato con Guido Agosti presso l'Accademia Chigiana a Siena, dove ha ottenuto il diploma di onore. Nel maggio del 1976, si è laureato alla Juilliard School. Trasferitosi in Europa, ha vinto nel 1977 il primo premio al Concorso Internazionale di Atene. Derek Han svolge una intensa attività di solista, è invitato dai maggiori festival europei. L'Unicef l'ha invitato insieme a Bruno Giuranna e a Tony Pay ad incidere il Kegelstadt-trio di Mozart.

Béla Bartók

SEI DANZE POPOLARI RUMENE (1915)

TRE RONDÒ SU TEMI POPOLARI (1913-1927)

SONATINA (1915)

ALL'ARIA APERTA (1926)

Franz Liszt

RAPSODIA UNGHERESE N. 12 IN DO DIESIS MINORE (1853)

RHAPSODIE ESPAGNOLE

Folies d'Espagne et Jota Aragonesa (1863)

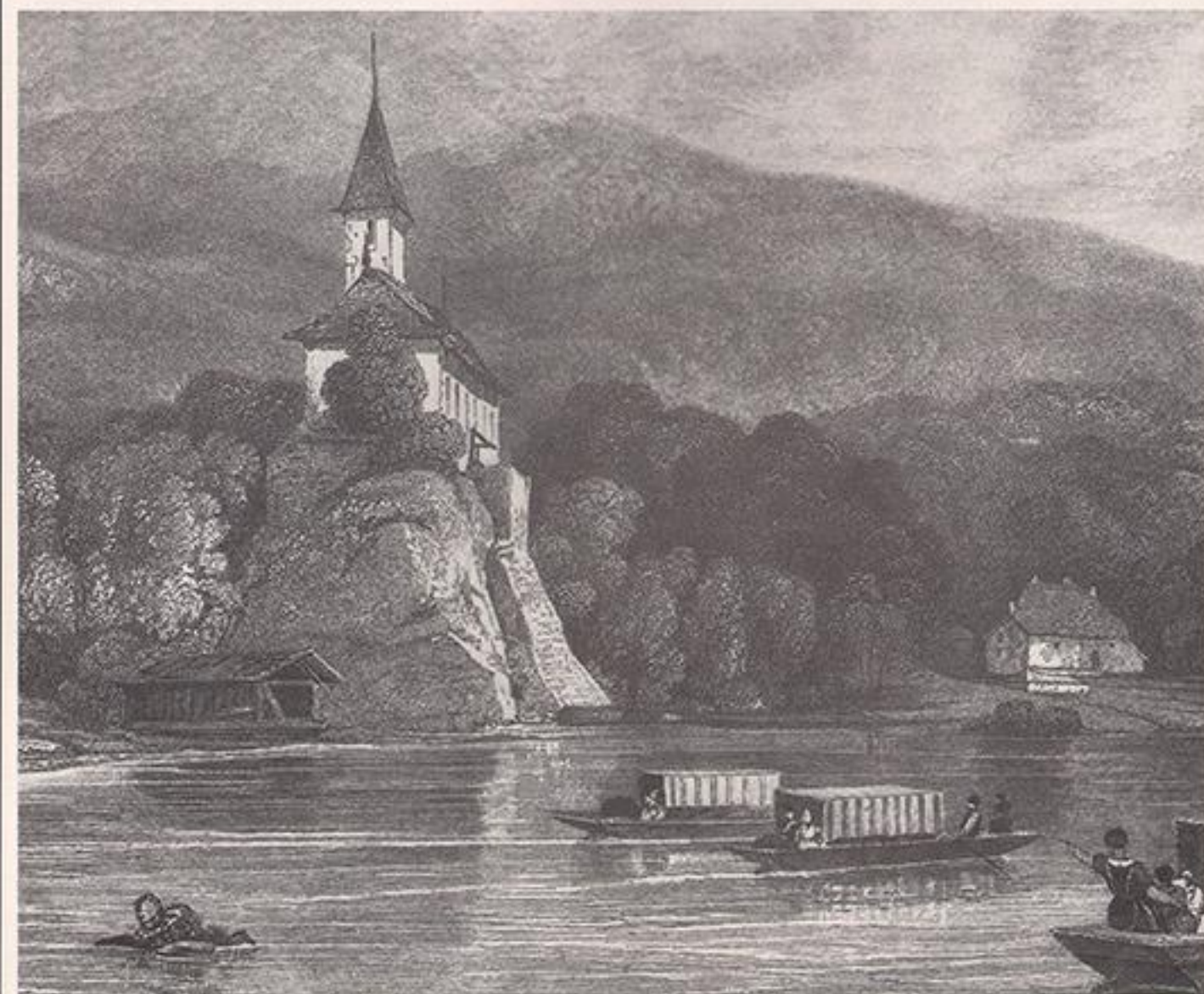
Liszt e Bartók, due compositori a confronto rispetto ad un tema comune: la musica tradizionale popolare ungherese. Ma, nella personale lettura di questo soggetto solo apparentemente unificatore, quanta distanza storica e culturale! Spinti da impulsi e sollecitazioni individuali e sociali forse abbastanza analoghi, Liszt e Bartók hanno cercato nell'"altra" musica ungherese, quella più lontana dagli ambienti di corte ed accademici, la risposta alle proprie più intime esigenze di autorealizzazione. E questa risposta è stata perseguita da entrambi con passione e accanimento, ben oltre i confini dell'esperienza musicale (basti pensare ai loro importantissimi lavori saggi). Eppure, fondamentalmente diverse nell'uno e nell'altro appaiono le conseguenze di tale ricerca, soprattutto come consapevolezza del vissuto. Mentre nella vita di Liszt l'influenza della musica tradizionale popolare ungherese, benché sincera, sembra piuttosto superficiale e transitoria e costituisce una esperienza, in Bartók essa diventa l'esperienza di tutta una vita, il motore pulsante di un'inarrestabile conquista umana ed artistica. In maniera più o meno cosciente, questo diverso atteggiamento si è ripercosso sui contenuti, i metodi e le finalità dello studio da essi condotto. Parallelamente, il processo di diversificazione tra Liszt e Bartók è stato amplificato dalla differenza di prospettiva storica, che ha portato Liszt a dipingere con tutta la gamma cromatica del romantico e Bartók ad indagare con l'occhio del moderno scienziato e naturalista. Inevitabilmente Liszt ha finito così per essere attratto dagli aspetti più pittoreschi ed appariscenti della musica in uso ai suoi tempi in Ungheria e da questi è rimasto appagato a tal punto da rinunciare o, comunque, non approfondire l'indagine conoscitiva. Poiché il genere di espressività prediletto da Liszt era quello tipico del repertorio eseguito in pubblico, a pagamento, dai gitani ungheresi, è con quest'ultimo che egli ha confuso l'autentica esperienza musicale del popolo ungherese. È nato così un

La Cappella di Guglielmo Tell (incisione di Payne, da Cattermole)

primi brani, all'83, anno di edizione dell'ultimo volume. Le *Années* sono così suddivise: *Première année*: Suisse (Schott, 1855): *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Pastorale* (rielaborazione di due brani di *Fleurs mélodiques des Alpes*), *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Le mal du pays*, *Les cloches de Genève*. *Deuxième année*: Italie (edita completa da Schott nel 1858): *Sposalizio* (ispirato al quadro di Raffaello conservato nella pinacoteca di Brera a Milano), *Il Penseroso* (riferito alla statua di Michelangelo sulla tomba di Giuliano de' Medici in S. Lorenzo a

Firenze), *Canzonetta del Salvatore Rosa*, *Tre Sonetti del Petrarca* (numeri 134, 111, 166, trascrizioni dai brani per canto e pianoforte), *Après une lecture du Dante*. *Fantasia quasi Sonata*. Venezia e Napoli scritte nel 1840, vennero pubblicate da Schott nel 1861 come *Supplément aux Années de pèlerinage 2<sup>ème</sup> volume*; in questo lasso di tempo i due brani, e specialmente il primo, subiscono modificazioni sostanziali: mentre in un primo tempo il tema principale di Venezia è la stessa gondoliera che Liszt utilizzerà nel poema sinfonico *Tasso*, nella versione definitiva prevale invece il motivo de *La biondina in gondola*.

*Troisième année* (edita completa da Schott nel 1883): *Angelus! Prière aux anges gardiens*, *Aux cyprès de villa d'Este*, *Thénodie* (due brani di ugual titolo), *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, *Sunt lacrymae rerum* (alla memoria di Massimiliano, fratello di Francesco Giuseppe, dal 1863 imperatore del Messico e fucilato nel 1867 a Queretaro), *Sursum corda*. Fra i diversi volumi delle *Années* appaiono altre composizioni raccolte in cicli le quali, anche se non sempre portano un titolo, tuttavia descrivono percorsi narrativi o fissano singole immagini di un quadro più vasto; si tratta dei tre





brani che compongono le *Apparitions* (Schlesinger, 1835), delle sei *Consolations* (Breitkopf u. Härtel, 1850) e del vasto ciclo intitolato, secondo Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*. Una prima versione dell'opera, che dagli schizzi conservati a Weimar appare concepita originariamente per pianoforte e orchestra, venne pubblicata nel 1835 come appendice al n. 23 della «Gazette Musicale de Paris»; poi i singoli brani subiscono diverse modificazioni finché l'edizione che oggi si conosce fu pubblicata da Kistner nel 1853. I titoli sono: *Invocation*, *Ave Maria* (trascrizione di un brano per coro e organo), *Bénédictio de Dieu dans la solitude*, *Pensée des morts*, *Pater noster*, *Hymne de l'enfant à son réveil* (gli ultimi due trascrizioni di brani corali), *Funérailles*. Ottobre 1849 (ai morti della rivoluzione ungherese), *Miserere d'après Palestrina*, *Andante lagrimoso*, *Cantique d'amour*. Benché due soli brani possano

apparire insufficienti per costituire un ciclo, questo è tuttavia il caso delle due *Légendes* che per tipo di costruzione e di linguaggio e soprattutto per l'atteggiamento generale del discorso sono strettamente apparentate ai cicli finora citati. Iniziate nel 1863, apparvero tre anni dopo da Heugel e Röszavölgyi col titolo: *St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux* (dai Fioretti di S. Francesco pubblicati in francese nel 1860; vi comparve un motivo tratto dal *Cantico del sol* di S. Francesco d'Assisi di Liszt stesso); *St. François de Paule marchant sur les flots* (è ispirato ad un quadro di Steinle regalato dalla principessa; nella parte finale viene utilizzato un tema tratto dal coro *A S. Francesco di Paola*). Fino alla fine della vita il desiderio di disporre l'idea musicale in più brani fra loro collegati segnò in modo caratteristico le scelte compositive di Liszt; appartengono agli ultimi anni, infatti, due raccolte

che come scrittura appaiono assai lontane dalle prime impressioni svizzere, ma che a queste si collegano per la stessa attitudine a intendere la musica come linguaggio capace di narrare. La prima s'intitola *Weihnachtsbaum* (Albero di Natale, Lucca, Fürstner, 1882) ed è composta da: *Psallite* (Cantate salmi), *O heilige Nacht!* (O santa notte), *Die Hirten an der Krippe* (I pastori al presepe), *Adeste fideles* (Assistetemi fedeli), *Scherzoso*, *Carillon*, *Schlummerlied* (Ninna nanna), *Altes Provençalisches Weihnachtslied* (Antico canto natalizio provenzale), *Abendglocken* (Campane della sera), *Ehemals!* (Una volta), *Ungarisch* (Ungherese), *Polnisch* (Polacco). L'ultima, straordinaria raccolta rimasta a tutt'oggi inedita nella sua totalità è una galleria di ritratti alla memoria dei grandi connazionali: Stephan Széchenyi, Franz Deak, Ladislaus Teleky, Josef Eötvös, Michael Vörösmarty, Alexander Petöfi, Michael Monsonyi.

immagini». Ma proprio perché la musica è interprete e rivelatrice dei processi interiori dell'anima essa non può essere un'esperienza gratuita ma deve nascere e svilupparsi attorno ad un'idea centrale che ne costituisca il fondamento poetico. Il legame con la poesia scaturisce dalla comunanza dell'oggetto: il filone poetico che Liszt privilegia ha infatti per oggetto, come la musica, i processi interiori dell'anima. Apre il *Première année de Pèlerinage* il brano *Chapelle de Guillaume Tell*, un ritratto dell'eroe nazionale svizzero nel quale sembra di sentire le trombe della rivoluzione che echeggiano per le valli. *Au lac de Wallenstadt* è un brano di intenso lirismo, a proposito del quale Marie d'Agoult scrisse che Liszt aveva rappresentato la malinconia che suscitavano in lui il succedersi delle onde e la cadenza dei remi. L'episodio *Pastorale*, inizialmente intitolato *La festa del villaggio*, è caratterizzato da una melodia di sapore popolare e dà un'immagine affascinante di una festa di paese. *Au bord d'une source* è probabilmente il brano più conosciuto della raccolta ed in esso Liszt raggiunge una delicata struttura sonora grazie ai continui incroci delle mani. *Orage*, uno degli episodi di maggiore effetto, è un drammatico ritratto di un temporale di montagna. Il brano più lungo della raccolta è *Vallée d'Obermann* ispirato al romanzo *Obermann* di Étienne Pivert de Sencour, la storia di un uomo solitario e triste, stanco della vita, che ha compreso l'impenetrabilità della natura e ha provato tutti i desideri e i profondi tormenti che l'anima umana può provare. Liszt ha espresso la visione mistica del poeta nella sua musica che è pesante, sinistra, ma termina con un vero e proprio canto di gioia. Dopo *Eglogue*, un delicatissimo brano pastorale, vi è *Le mal du pays*, un brano semplice, di sapore popolare, con qualcosa degli arrangiamenti delle canzoni popolari di Grieg, che evoca la tristezza e la malinconia senza ragione che fa nascere a volte la vista della campagna. Nel notturno *Les cloches de Genève* l'atmosfera calma caratterizzata da effetti di

campane è interrotta al centro da una sezione più intensa. Il *Deuxième année* degli *Années de Pèlerinage* è più legato al mondo della poesia e dell'arte che a quello della natura. *Sposalizio*, ispirato al famoso dipinto di Raffaello *Lo sposalizio della Vergine*, è un brano di profondo lirismo in cui Liszt utilizza progressioni armoniche che anticipano Debussy. Il *Penseroso*, ispirato alla statua di Michelangelo sulla tomba di Lorenzo de' Medici a Firenze, evoca un'atmosfera melanconica e termina con un'armonia cromatica che verrà utilizzata venti anni più tardi da Wagner in *Tristan und Isolde*. La *Canzonetta del Salvatore Rosa*, allegra e priva di pretese, è basata su una poesia attribuita al celebre pittore e avventuriero del XVII secolo. I tre sonetti del Petrarca (47 «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno»; 104 «Pace non trovo»; 123 «Io vidi in terra angelici costumi») furono scritti tra il 1838 e il 1839 come lieder per tenore. La trascrizione per pianoforte solo, che Liszt fece quasi subito, è così ricca e in sé compiuta che rispecchia pienamente i sentimenti evocati dalla lettura di queste poesie. Conclude il ciclo *Après une lecture du Dante* in cui Liszt esprime le sue reazioni alla lettura dell'*Inferno* dantesco. Il brano, in cui predominano immagini di turbamento e violenza, inizia con un'introduzione lenta prosegue poi con un *Presto agitato* assai basato su due temi. Riconosciamo nel sottotitolo di questo brano, *Fantasia quasi sonata* (significativa inversione del titolo beethoveniano) la necessità romantica, racchiusa nel virtuosismo di questo ciclo, di una struttura formale stabile quale poteva essere solo la forma-sonata in cui si erano sviluppate le meditazioni musicali di Beethoven. Dall'ascolto di questi brani emerge in primo piano, con singolare evidenza, l'importanza della melodia. Spesso infatti abbiamo momenti lirico-contemplativi in cui i frammenti melodici vengono lasciati nel vuoto sonoro più completo e vengono contrapposti in modo stridente alle pagine dove la scrittura dell'accompagnamento è così ricca ed elaborata da poter essere definita

trascendente. La melodia è sempre importantissima e sufficiente a se stessa: non vi è bisogno di evoluzione o di trasformazione tematica e lo stesso frammento melodico viene ripetuto sempre uguale in registri diversi, arricchito da raddoppi o, come abbiamo visto, isolato. Nella completa mancanza di interesse contrappuntistico o di sviluppo tematico, l'attenzione di Liszt si polarizza allora sul virtuosismo che dà luogo ad effetti timbrici, a fasce sonore raffinatissime che certamente possono essere definite pre-debussiane.

Giuseppina Di Marco

La vie d'un homme  
n'est-elle pas un jour, et les  
jours comme aux d'un mercenaire?  
Je suis comme un esclave qui s'empare  
après l'ombre et comme un insensé  
qui attend la fin de son travail.  
(186 - VII - 1. 2.)  
Liszt



# Támas Vásáry

3 giugno 1986



Támas Vásáry (Derelen, 1933) ha studiato alla Accademia Franz Liszt di Budapest con Zoltan Kodály. Ha iniziato l'attività concertistica giovanissimo, suonando sia in patria che all'estero. Nel 1961 ha debuttato con successo a Londra e negli Stati Uniti con la Cleveland Orchestra diretta da George Szell. Ha suonato nei più prestigiosi centri musicali, collaborando con orchestre quali la Filarmonica di Berlino, la Filarmonica di New York, le Sinfoniche di Vienna e Chicago, le Orchestre di Londra e con direttori quali Ferenc Fricsey, George Szell, Georg Solti. Dal 1970 Vásáry si dedica anche alla direzione di orchestra. Dal 1979 al 1982 è stato music director della Northern Sinfonia Orchestra. Ha registrato per la Deutsche Grammophon opere di Liszt, Debussy e Chopin.

Franz Liszt

## ANNÉES DE PÈLERINAGE PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE (1848-1854)

*Chapelle de Guillaume Tell*  
*Au lac de Wallenstadt*  
*Pastorale*  
*Au bord d'une source*  
*Vallée d'Obermann*  
*Eglogue*  
*Le mal du pays*  
*Les cloches de Genève*  
*Orage*

## ANNÉES DE PÈLERINAGE DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE (1838-1849)

*Sposalizio (da Raffaello)*  
*Il Penseroso (da Michelangelo)*  
*Canzonetta del Salvatore Rosa*  
*Sonetto XLVII del Petrarca*  
*Sonetto CIV del Petrarca*  
*Sonetto CXXIII del Petrarca*  
*Après une lecture du Dante,*  
*fantasia quasi una sonata*  
*(da Hugo)*

Gli *Années de Pèlerinage* di solito sono interpretati come una serie di dipinti musicali a soggetto, come se la forza rappresentativa che emana da essi fosse finalizzata all'imitazione di una nuova realtà. La musica di Liszt è invece realistica e rappresentativa solo nel momento in cui questa rappresentatività è autonoma e non dipende da un'ipotetica realtà. Le cascate di suoni, i mormorii che occupano intere pagine, le vette a cui giungono i crescendo non imitano una realtà ma sono il frutto di una creazione che ci trasmette simboli che si concretizzano in quelle particolari sonorità.

Sénancour, Byron, Schiller sono i filtri letterari attraverso cui giungono al musicista le suggestioni del paesaggio svizzero, soggetto del *Première année de Pèlerinage*; Salvatore Rosa, Petrarca e Dante ispirano i pezzi del *Deuxième année de Pèlerinage* dedicato all'Italia (e nell'ultimo brano del ciclo il filtro letterario è duplice: *Après une lecture du Dante* è il titolo di una poesia di Victor Hugo).

Il soggetto extra-musicale di ogni brano è necessario per quello che Liszt definiva il riscatto poetico (*die poetische Lösung*) della musica strumentale. E il virtuosismo è un elemento fondamentale di questa concezione musicale: la sua natura trascendente infatti infrange le barriere del linguaggio. La stessa routine itinerante del virtuoso si è tramutata in una avventura spirituale esemplare, in un pellegrinaggio dell'anima di cui solo la musica può rendere testimonianza.

Il periodo (1834-1835) in cui Liszt compone questi due primi volumi degli *Années de Pèlerinage* coincide con la fase di massima espansione della sua attività di virtuoso. Risalta allora in modo assai evidente il processo contraddittorio attraverso cui l'originaria idea della musica assoluta finisce per convertirsi quasi totalmente nel suo contrario, nell'idea della musica a programma. Liszt è convinto della fede romantica nella musica strumentale come nell'arte «più alta» in cui «il sentimento vive e risplende di sé» senza dovere «rivestirsi di

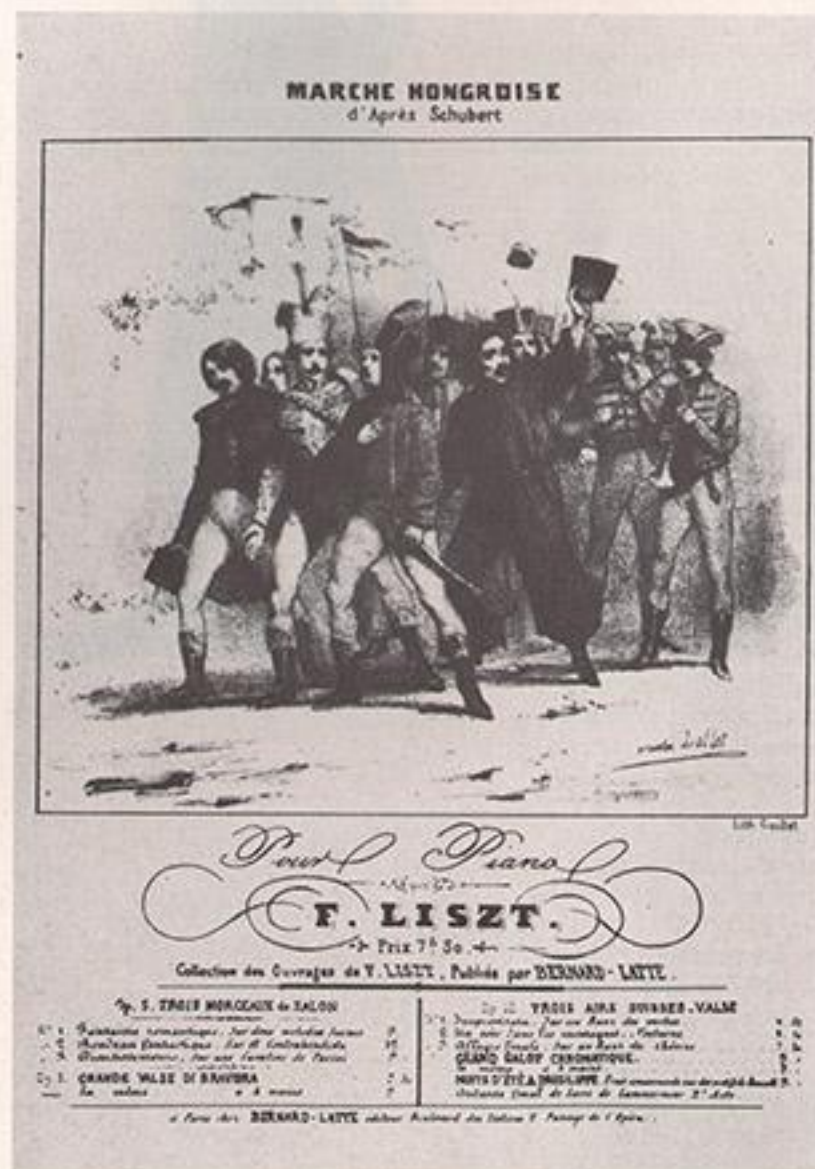
Negli ultimi anni Liszt organizza in ciclo anche tre opere sacre per soli coro e organo: *Via Crucis* (scritta fra il 1873-1879 ed eseguita per la prima volta a Budapest nel 1929), *Septem Sacramenta* (terminata nel 1878) e *Rosario* (terminata nel 1879) entrambe pubblicate nel 1939.

Disponendo più brani uno accanto all'altro in un'unica serie, Liszt dà alle espressioni della sua fantasia una forma che ne garantisca la solidità senza tuttavia limitare il libero susseguirsi dei pensieri musicali all'interno di essa. Come i cicli pianistici schumanniani, quelli poetici di Heine o quelli liederistici di Schubert, anche quelli di Liszt sono ghirlande intrecciate attorno a un unico pensiero di fondo, sono sequenze di brani ognuno dei quali, pur avendo una fisionomia propria, s'unisce agli altri per nessi profondi fatti di riferimenti, anticipazioni e ritorni. Benché sia ormai invalso il malcostume di eseguirne alcuni separatamente, ogni pezzo si completa e acquista il suo vero significato solo all'interno del ciclo, e, di conseguenza, ciascun ciclo presenta caratteristiche particolari che lo differenziano dagli altri. Se confrontiamo, ad esempio, due cicli quasi contemporanei come il primo fascicolo delle *Années de pèlerinage* e le *Harmonies poétiques et religieuses*, non è sul piano della scrittura o della costruzione formale che rileviamo il loro diverso carattere, ma captando il pensiero che Liszt vuole comunicarci: da una parte impressioni della natura, dall'altra meditazioni religiose, il tutto filtrato attraverso la poesia. Non concordiamo quindi con Claude Rostand quando rileva nelle *Harmonies* una maggior sobrietà di scrittura poiché, al contrario, in entrambi i cicli essa è ricca, colorata, rappresentativa, ma siamo piuttosto d'accordo con Bence Szabolcsi quando identifica nelle varie raccolte diversi *plots*. Lo studioso ungherese, infatti, osserva acutamente che ciascun brano «è parte di una vicenda non precisata, non è un episodio lirico ma la scena di un processo drammatico che si sviluppa per concatenazioni». L'unità nella variazione — il

Frontespizio della Marcia ungherese da Schubert

fondamento costruttivo che sostiene tutto l'operare artistico di Liszt — nei cicli diventa anche principio ordinatore a livello di *Großform* e costituisce un'altra di quelle costanti che andiamo cercando nella sua opera. Se, infatti, sempre partendo dalla prima raccolta, la confrontiamo con l'ultima reperibile in stampa moderna, il *Weihnachtsbaum*, ritroviamo gli stessi principi formali: la aspetti diversi del paesaggio svizzero, qui variazioni intorno al Natale: Natale biblico, familiare, paesano, folkloristico; nella prima come nell'ultima raccolta, per ciascuna delle variazioni vengono compiute determinate scelte linguistiche, che

possono essere assai diverse fra un brano e l'altro della stessa raccolta, e ancor più fra raccolte distanti fra loro circa quarant'anni, ma non sono tali da negare la cifra lisztiana dell'evidenza, della plasticità, della narratività sonora. Per cercare di definire con qualche maggiore approssimazione tale carattere è opportuno confrontare, almeno per grandi linee, i cicli di Liszt con opere nate dallo stesso desiderio romantico di ampliare i confini del brano singolo senza rinunciare alla sua individualità di breve momento, cioè, ad esempio, con *Carnaval* e *Phantasiestücke* di Schumann. Si vedrà allora che il susseguirsi di narrazioni, ritratti,





visioni, paesaggi, e impressioni fra loro collegati per fili sottili è elemento comune, ma che la prospettiva cambia: in Liszt «la bella familiarità, il guardarsi dentro, la dimensione spesso casalinga del puro romanticismo tedesco»<sup>2</sup> scompaiono, come pure quel riferimento costante a motivazioni psicologiche che troviamo in Schumann; Liszt si perde nella natura, si esalta davanti ai capolavori dell'arte e si sforza di comunicarci la sua idea poetica del mondo con tutti i mezzi a sua disposizione. Passaggi suggestivi, gestuali e pittoreschi, gioco di alternanze, contrasti, ripetizioni e ritorni contribuiscono a dar corpo a un *realismo* sonoro che diventa cifra caratteristica rispetto, ad esempio, alla ripiegata soggettività chopiniana.

Schumann, come Eichendorff, non ci offre mai panorami precisamente delineati, ma visioni provenienti da sue esperienze interiori, avendo egli assunto la natura nel proprio mondo poetico; Liszt, invece, può dire con Byron "I live not in myself, but I become / Portion of that around me" (Io non vivo in me stesso, ma divengo / parte di ciò che mi circonda). La musica, divenuta lingua, descrive panorami dell'arte e della natura, evoca personaggi e vicende rinunciando al sostegno degli schemi tradizionali e affidandosi esclusivamente al suono. Il critico, abituato a ragionare *architettonicamente*, allevato ad ascoltare e ad analizzare la musica per blocchi simmetrici, per opposizioni dialettiche, per linee prospettiche, si trova sbilanciato nell'affrontare questo pianismo *narrativo* che accanto a esplosioni piene di pathos, a estatici rapimenti, a spaventose tensioni non esita a lasciarsi sopraffare dalla noia e quindi a comunicare, fra tante emozioni, anche quella grigia monotonia che è parte della nostra esperienza. In *La vallée d'Obermann*, ad esempio, vi sono interi episodi privi di rilievo tematico e apparentemente *inutili* per la definizione della forma globale; brani in cui il descrittivismo a tutto tondo (in cui può collocarsi perfino il tema dell'*Amen di Dresda* che diverrà poi il tema del Graal nel



*Parsifal* di Wagner) lascia spazio a divagazioni monotone ed uniformi assai vicine alla dimensione psicologica del personaggio cui il brano si intitola; *Obermann*, romanzo di Étienne Pivert de Sénancour, è infatti la confessione minuziosa di una vittima della noia, della malinconia, di quell'apatia fatalismo in cui venne poi identificato il *mal du siècle*. Un brano come questo fa apparire anche le creazioni più libere e fantasiose di Schumann, di Chopin o di Mendelssohn come dei *pezzi classici*; al confronto con la *narratività* del comporre lisztiano, infatti, la scuola romantica finisce per rivelare la sua fondamentale adesione a principi costruttivi che, se hanno rifiutato gli schemi codificati della forma-sonata, non hanno però rinunciato al modello retorico che ha retto il comporre musicale almeno a partire dall'epoca del basso continuo; ma dal momento che Liszt vuole fare della musica un linguaggio, anche quest'argine cade e resta soltanto il suono con tutta la sua forza evocatrice. Tuttavia un ciclo, essendo attualizzazione unica di tutto il possibile, è già una scelta che stabilisce gerarchie, determina il principale e l'accessorio, controlla l'immediatezza, conferma un ordine e si costituisce come forma. La quale è, si badi bene, una forma autonoma in quanto non è imitazione di alcuna forma esistente. La rappresentatività, la plasticità della musica di Liszt, infatti, non va confusa con la riproduzione onomatopeica di un qualsiasi *originale* (benché anche questa, dove occorra, non manchi). Coglie con acume questo aspetto Ludwig Kusche dove afferma: «Queste non sono rappresentazioni della natura simili a quelle che possiamo cogliere cogli occhi, ma paesaggi ideali come dipingevano una volta Claude Lorrain e Nicolas Poussin», se non che già il riferimento a opere pittoriche particolari dà un contenuto visivo a un realismo essenzialmente musicale che non può essere tradotto da nessun'altra espressione estetica. Negli scritti nati negli anni di Weimar — e nei saggi su Schumann, Berlioz e Wagner in modo

un'infinità di musiche, muovendosi con disinvoltura da celebri arie operistiche a complesse architetture sinfoniche, nel tentativo di appagare il manifesto desiderio di misurarsi su qualsiasi terreno e con qualsiasi materiale. Proprio questa variegata produzione è stata in passato oggetto delle critiche più severe, essendo accusata di essere motivata solo da ragioni economiche: in un'epoca ancora lontana dalla riproducibilità di massa della musica, la trascrizione pianistica di un brano famoso andava incontro alle richieste del mercato dei dilettanti e degli *amateurs*. Ma in realtà le esigenze ed aspettative di questi ultimi furono piuttosto disattese da Liszt, il cui interesse verso questo genere di produzione era attivato da motivazioni affatto differenti: da una parte la sua attenzione per l'ampliamento delle possibilità del pianoforte, dall'altra il suo amore per la grande musica e i suoi creatori. In questi lavori ritroviamo quindi sia l'inappagato sperimentatore delle risorse tecniche e timbriche del proprio strumento, continuamente alla ricerca di nuove soluzioni nel riuscito tentativo di delineare un linguaggio pianistico moderno e maturo, sia l'appassionato divulgatore con il preciso intendimento di far conoscere ad un numero più ampio possibile di persone i grandi capolavori classici o anche contemporanei. Laddove le occasioni per assistere ad un concerto sinfonico erano assai remote o sporadiche, le brillanti e fedeli trascrizioni per pianoforte assolvevano un'insostituibile funzione divulgativa e finanche didattica. Non è dunque certamente possibile comprendere il ruolo ricoperto da Liszt nella cultura europea del diciannovesimo secolo se non si considerano con la massima attenzione anche le sue trascrizioni e quindi la sua azione di vero e proprio animatore culturale, che appare peraltro strettamente legata e complementare all'attività di creatore originale. La sua originalità traspare sempre anche nei lavori più apparentemente al servizio della

partitura originale, in un gioco di continuo rimando fra compositore e trascrittore, anch'esso tipicamente lisztiano. Ciò fu lucidamente compreso anche dai contemporanei più sensibili ed avvertiti, come Schumann o come Wagner, il quale ebbe a scrivere, riferendosi a Liszt: «Quest'uomo meraviglioso non può far nulla senza rivelarsi, senza consegnarsi tutto intero; mai può egli limitarsi a riprodurre; non vi è per lui altro atto possibile che il fare: tutto in lui concorre alla creazione pura». La singolare consonanza d'intenti e l'amicizia che legarono Liszt e Wagner si concretizzarono non solo in aiuti economici cospicui o nella preziosa protezione che Liszt concesse al più giovane collega quando questi, implicato nei movimenti insurrezionali del 1849, fu costretto ad evitare l'arresto rifugiandosi a Zurigo, ma anche nell'impegno di Liszt nel diffondere la conoscenza e la comprensione della musica wagneriana. Un'opera come il *Tannhäuser* ad esempio deve molto al clima culturale instaurato da Liszt a Weimar, dove ne diresse una fondamentale esecuzione nel febbraio del 1849, che segnò il primo grande successo dell'opera. Anche nel campo delle trascrizioni per pianoforte si rispecchiano questo interesse e questa passione: sono infatti quattordici i brani di Wagner trascritti, in un arco di tempo di circa un trentennio. Nella versione pianistica della *Morte d'Isotta*, redatta nel 1867, Liszt dimostra grande rispetto per l'originale rimanendovi estremamente fedele. Lo sforzo del geniale trascrittore è qui interamente rivolto alla resa pianistica dei preziosi impasti orchestrali wagneriani e delle complesse progressioni armoniche. Se nelle trascrizioni di brani sinfonici la finalità è quella di offrire una versione adatta ad ambienti più ristretti rispetto alla grande sala da concerto, l'intento delle trascrizioni da lieder è esattamente l'opposto, essendo palese il tentativo di Liszt di allestire concertisticamente musiche pensate per esecuzioni "private". È questo il motivo per cui nelle cinquantasei trascrizioni da lieder di Schubert

redatte fra il 1833 e il 1846 Liszt senz'altro interviene maggiormente, pur restando in perfetta sintonia con la fragile delicatezza schubertiana. Perfettamente godibili anche come brani autonomi, queste trascrizioni assumono tuttavia maggior fascino nel confronto con l'originale, per comprendere proprio quella intelligente mutazione operata da Liszt: valgano per tutti in questo senso l'esempio fornitoci dalle due trascrizioni da *Die Winterreise*, ovvero *Der Leiermann* (Il suonatore di ghironda) e *Tauschung* (Illusione). La *Rapsodia ungherese n. 9 in mi bemolle maggiore*, nota anche con il titolo di *Il carnevale di Pesti*, pubblicata una prima volta nel 1848 e revisionata poi cinque anni più tardi, appartiene invece al repertorio più frequentato e conosciuto di Liszt. Pur nella libertà formale sottesa dal termine *rapsodia*, questa pagina aspira ad una maggiore strutturazione rispetto agli altri brani della raccolta con una suddivisione in quattro parti che ne rende l'esecuzione, insieme alle consuete difficoltà tecniche lisztiane, estremamente ardua ed impegnativa.

Augusto Pasquali



# Lazar Berman

29 maggio 1986



Lazar Berman (Leningrado, 1930) ha studiato al Conservatorio di Mosca, nella classe del famoso pianista Alexander Goldenweiser. Dopo aver vinto il Concorso Internazionale di Berlino, ha iniziato la sua intensa carriera concertistica in Unione Sovietica e in Europa Orientale. Apprezzato in Italia dal 1971, è ritornato ogni anno fino al 1976, quando ha debuttato negli Stati Uniti. I momenti salienti della sua attività americana sono stati il concerto all'ONU con Antal Dorati e la National Symphony, concerti con Leonard Bernstein e la New York Philharmonic e con Eugene Ormandy e l'Orchestra di Philadelphia. In Europa ha suonato con Claudio Abbado e la London Symphony alla Royal Festival Hall di Londra, a Parigi, Monaco, Bonn, Amburgo, Oslo e in altre importanti sedi concertistiche. Lazar Berman ha inciso per le maggiori case discografiche (DGG, CBS, EMI). La sua incisione degli Studi trascendentali di Liszt nel 1977 ha vinto il primo premio Franz Liszt di Budapest.

Serghiei Prokofiev  
SONATA N. 8 IN SI BEMOLLE  
MAGGIORE OP. 84

Wagner/Liszt  
Da TRISTANO E ISOTTA  
*Isoldens Liebestod*

Schubert/Liszt  
SEI LIEDER  
*Der Leiermann*  
*Tauschung*  
*Ave Maria*  
*Die junge Nonne*  
*Gretchen am Spinnrade*  
*Erlkönig*

Franz Liszt  
RAPSDIA UNGHERESE N. 9  
IN MI BEMOLLE MAGGIORE  
(1848-1853)  
*Il carnevale di Pest*

Composta fra il 1939 e il 1944 l'ottava *Sonata per piano in si bemolle maggiore* viene generalmente accorpata in sede critica alla sesta ed alla settima sonata in quanto composte da Prokofiev nel medesimo periodo e quindi concepite nello stesso clima drammatico. In particolare la settima e l'ottava sonata vennero completate nella regione del Caucaso settentrionale dove Prokofiev, insieme a numerosi altri artisti, era sfollato nel '41. Da qui il soprannome di *War sonatas* con cui esse spesso vengono ricordate e che giustificano rispecchiando le angosce e le tensioni di quegli anni, senza mai cadere tuttavia nel banale descrittivismo.

Nonostante che la *Sonata N. 8* sia senz'altro da annoverare fra le maggiori realizzazioni di Prokofiev dopo il suo rientro nell'Unione Sovietica, essa non è certo tra le più eseguite in concerto ed anche le incisioni discografiche non abbondano. Tra queste ricordiamo quelle di Emil Gilels, che fu tra l'altro il primo interprete della *Sonata* il 30 dicembre 1944 a Mosca, di Sviatoslav Richter, di Lazar Berman, di Vladimir Ashkenazy: tutti pianisti russi, a riprova di quanto questa difficile pagina sia legata profondamente alla sensibilità ed emotività di quel Paese.

Il primo movimento prevede due intensi temi, entrambi lenti, che nello sviluppo vengono completamente trasformati all'interno di una concitata fase che ricorda una libera improvvisazione; il movimento centrale invece rappresenta chiaramente una pausa di riflessione di sognante bellezza incastonata tra i due tormentati movimenti esterni: il finale infatti ristabilisce una forte tensione espressiva, svelando la concezione unitaria che sovrintende all'intera sonata con un esplicito richiamo tematico al primo movimento.

La tendenza a riutilizzare sotto nuova veste materiale sonoro preesistente di propria o altrui creazione è certamente una delle caratteristiche di fondo di Liszt compositore. Per oltre sessant'anni egli per il pianoforte trascrive, riduce, parafrasa, rielabora

particolare — Liszt è molto esplicito su questo punto. Benché tutte le arti abbiano il compito di ricercare la verità e la bellezza e abbiano perciò il medesimo statuto nella vita sociale, il fatto che esse si esprimano con mezzi diversi, i quali agiscono su diversi organi sensoriali, determina differenze rilevanti sui contenuti che esse comunicano, così che "naturalmente" ogni arte è predisposta a veicolare idee poetiche particolari. Nella stessa sede egli chiarisce poi il concetto di "contenuto" quale somma del pensiero musicale di un'opera da non confondersi con il "soggetto" o l'"argomento" dell'opera stessa: il *Faust* di Goethe e la *Faust-Symphonie* di Liszt trattano lo stesso argomento ma non comunicano lo stesso contenuto, poiché la "lingua delle parole" e la "lingua della musica" — che hanno modi diversi d'esprimersi e suscitano diverse emozioni — diventano sostanza inscindibile dall'idea poetica e quindi dal contenuto dell'opera.

## NOTE

(1) In una lettera alla Wittgenstein del 12.VI.1861 Liszt scrive: «Per ciò che riguarda l'arte, le teorie non m'interessano affatto. Pur riconoscendo loro un certo valore critico e relativo, mi sarebbe impossibile attribuire loro la forza generatrice che è il motore di tutto e che appartiene soltanto all'ispirazione».

(2) W. RÜSCH, F. Liszt "Années de pèlerinage". Beiträge zur Geschichte seiner Persönlichkeit und seines Stiles, Bellinzona, Luis & Vescovi, 1934, p. 4.

Autografo della prima pagina del  
Cantico del Sol di S. Francesco d'Assisi





# Vladimir Ovcinnikov

16 maggio 1986

22



Vladimir Ovcinnikov (Bellebey Bashkirskoj, 1958) è uno dei migliori giovani pianisti sovietici. Egli ha iniziato a studiare sotto la guida di Artobolevskaja alla Scuola Centrale di Mosca, e in seguito è entrato al Conservatorio di Stato, nella classe di Nasedkin. Ancora studente ha vinto un premio al Concorso Internazionale a Montreal. Il riconoscimento più importante l'ha ottenuto nel 1982, vincendo il primo premio al Concorso Ciaikovskij di Mosca. Il repertorio del giovane pianista comprende musiche di ogni periodo storico; sono soprattutto apprezzate le sue interpretazioni delle opere di Chopin, Liszt, Rachmaninov, Taneyev, Skrjabin, Ciaikovskij, Balakirev. Nel 1983 ha effettuato la sua prima tournée in Italia.

Alexander Skrjabin  
SONATA-FANTASIA  
N. 2 OP. 19

Franz Liszt  
ÉTUDES D'EXÉCUTION  
TRANSCENDANTE (1851)

Do maggiore  
*Prélude*  
La minore  
Fa maggiore  
*Paysage*  
Re minore  
*Mazeppa*  
Si bemolle maggiore  
*Feux follets*  
Sol minore  
*Vision*  
Mi bemolle maggiore  
*Eroica*  
Do minore  
*Wilde Jagd*  
La bemolle maggiore  
*Ricordanza*  
Fa minore  
Re bemolle maggiore  
*Harmonie du soir*  
Si bemolle minore  
*Chasse-neige*

L'opera pianistica di Skrjabin, che costituisce la parte più cospicua e duratura di tutta la sua produzione musicale, segue l'orientamento indicato da Franz Liszt. Le dieci sonate, i quindici preludi, gli studi, gli improvvisi, la Fantasia in si minore, i poemi, mostrano infatti come il compositore russo abbia saputo trarre dal demonismo lisztiano suggerimenti fondamentali per il suo mondo fatto di fantasmi poetici, di visioni intense e fuggenti. Nello stile pianistico di Skrjabin è presente inoltre un clima quasi impressionistico che utilizza sonorità chopiniane e una tecnica compositiva in cui la scrittura virtuosistica non crea uno sfondo ornamentale, ma diviene elemento di definizione strutturale.

Anche le connotazioni poetiche e filosofiche della musica di Skrjabin si traducono in preoccupazioni di ordine formale che fanno pensare ai poeti contemporanei. Come i simbolisti francesi vedono nel sonetto non uno schema ma una forma eterna, così Skrjabin utilizza lo schema classico della sonata modificandolo incessantemente. La seconda sonata, scritta fra il 1892 e il 1897, non è quindi un ripensamento della classicità ma una forma nuova, rinata.

«Liszt ha distrutto la vera arte della musica pianistica»: così sentenziava inappellabilmente, ma non senza una punta di invidia verso il giovane e fortunato collega, Johann Nepomuk Hummel, noto pianista, compositore e didatta austriaco. Tale drastico giudizio testimonia il disorientamento dell'ormai anziano musicista, e con lui di tutta la vecchia scuola, verso le radicali novità che incominciavano a scaturire dalla tastiera di Liszt e il conseguente arroccamento su posizioni di netto rifiuto. In effetti le composizioni di Liszt degli anni trenta e quaranta, e probabilmente ancor più le sue esecuzioni pubbliche, impressero alla lenta e progressiva evoluzione del pianoforte una improvvisa accelerazione, non solo sul piano tecnico-esecutivo, ma anche su quello poetico-ideologico, contribuendo in modo decisivo alla definizione del moderno linguaggio pianistico. Il pianoforte diventava

viene ampiamente dimostrata nelle trascrizioni e nelle trasposizioni che Liszt fa dal Bach organistico. In esse si colgono infatti tutte le sfumature dell'organo, dai tenui registri flautati al grande ripieno organistico.

*Soirées de Vienne* è invece una reminiscenza da Schubert, un autore da cui Liszt molto attinse, soprattutto nel repertorio dei *Lieder*, su cui costruisce veri monumenti. La nuova concezione pianistica del compositore ungherese si esprime anche attraverso una produzione didattica di studi che, rispetto alla produzione analoga di altri compositori contemporanei, presenta molte differenze e particolarità. Mentre infatti gli studi di Czerny, Hummel, Moscheles ecc. sono mirati a preparare la mano all'esecuzione di un repertorio già esistente e tradizionale, Liszt e Chopin, che sulla tastiera ricercano (e trovano) altre strade tecniche ed espressive, compongono studi che sono propedeutici a questa nuova concezione di ricerca musicale. Così accade che gli studi di Liszt non sono separabili dalla sua produzione pianistica contemporanea, ma anzi sono totalmente comprensibili solo se inseriti in essa.

Gli *Studi da concerto* (*Il lamento*, *La leggerezza*, *Un sospiro*) furono composti nel 1848 e pubblicati l'anno successivo; essi si differenziano dalle altre raccolte di studi perché il loro carattere non è tanto volto a cogliere la concezione del grande virtuosismo, ma va alla ricerca delle nuove sonorità e di un nuovo lirismo pianistico. La loro struttura è basata sul principio della *modificazione a catena*, un principio costruttivo grazie al quale, partendo da un'idea base iniziale, da una cellula melodica si procede per allargamenti successivi, per digressioni, per mutazioni che non possono essere inserite nel concetto classico di *sviluppo tematico*, poiché la proposta iniziale, pur nella mutabilità delle linee, rimane sempre riconoscibile.

È molto difficile disgiungere le composizioni *ungheresi* di Liszt dal resto della sua produzione pianistica, anche se alcune correnti critiche sono portate a farlo. È tuttavia

innegabile che Liszt, pur avendo attinto al folklore di tanti paesi, mantiene comunque un rapporto preferenziale con i temi caratteristici della sua patria, dove, al suo ritorno nel 1846, fu accolto da entusiastiche manifestazioni di affetto.

Nelle venti *Rapsodie ungheresi*, composte tra il 1846 e il 1855, Liszt riesce a ricreare le sonorità, i guizzi, il clima improvvisativo delle orchestre popolari; in esse si persegue l'obiettivo tutto romantico dell'inserimento della musica popolare nell'ambito e nelle forme della musica colta, per mezzo dell'adozione del virtuosismo strumentale, comune ai due generi. È infatti straordinario sentire come zimbalon e violini, strumenti caratteristici della musica tzigana, vengano evocati negli effetti sonori di cui è capace la tastiera lisztiana; oppure osservare come la dolce malinconia del Lasso o la scatenata frenesia del Friska, elementi di contrasto di quella musica popolare, vengano abilmente proposte ed alternate con una potenza evocativa e con un acuto lirismo, che non conosce probabilmente uguali.

La *Rapsodia ungherese n. 15*, *Marcia Rakoczy*, fu composta nel 1853, e di essa esiste pure una versione orchestrale, curata dallo stesso Liszt in collaborazione con Doppler.

Ferenc Rakoczy era stato un eroe popolare ungherese che nel '700 aveva guidato una fortunata insurrezione anti-asburgica. Lo spirito che anima questo ritratto di eroe (così come accadrà più avanti per i *Ritratti storici ungheresi*) non è né quello puramente celebrativo, né quello elogiativo-encomiastico. Il ritratto di Rakoczy è psicologico: la sua ansia di rivolta rivive in questa marcia guerriera, il cui tema entusiastico, scintillante ed eccitante si trasforma nelle mani di Liszt in una splendente pagina pianistica.

Maria Chiara Mazzi

27



# François Joël Thiollier

26 maggio 1986



François Joël Thiollier (Parigi, 1943) ha iniziato giovanissimo gli studi musicali al Conservatorio di Parigi sotto la guida di Robert Casadesus, perfezionandosi in seguito alla Juilliard School di New York. Ha partecipato a numerosi concorsi internazionali pianistici vincendo otto primi premi, tra cui il Reine Elisabeth de Belgique e il Concorso Ciaikovskij di Mosca. Thiollier suona in tutti i paesi del mondo con le maggiori orchestre e i più celebri direttori. Per la RCA ha inciso le Sonate di Beethoven e l'integrale dell'opera pianistica di Serghiei Rachmaninov.

Bach/Liszt  
FANTASIA E FUGA IN SOL  
MINORE

Franz Liszt  
TROIS ÉTUDES DE CONCERT  
(1848)

La bemolle maggiore  
Il lamento  
Fa minore  
La leggerezza  
Re bemolle maggiore  
Un sospiro

Da ALBUM D'UN VOYAGEUR  
(1835-1836)  
Lyon

Schubert/Liszt  
Da SOIRÉES DE VIENNE  
(1852-1873)  
Valse caprice n. 3

Franz Liszt  
RAPSDIA UNGHERESE N. 15  
IN LA MINORE (1853-1871)  
Marcia di Rákóczy

DUE STUDI DA CONCERTO  
(1862-1863)  
Walderauschen  
Gnomensreigen

Spesso, nella pratica esecutiva della musica pianistica, è stata trascurata una grossa fetta della produzione lisztiana, quella che comprende le parafrasi, le fantasie da opere, le trascrizioni per pianoforte solo o a quattro mani di composizioni scritte da altri autori per altri organici. Questo genere musicale attirò l'attenzione di Liszt sin dall'epoca dei suoi primi concerti pubblici nel 1837, e permase costantemente nella sua produzione anche dopo il termine della sua carriera di esecutore.

Le trascrizioni e le parafrasi avevano in quell'epoca una funzione ben precisa: presentare in edizione pianistica e in modo il più delle volte spettacolare brani di repertori diversi, equivaleva a farli entrare in un circuito più vasto, e quindi a favorirne la diffusione e la popolarità. In questo modo Liszt, forte della propria autorità e del proprio prestigio di musicista e virtuoso, contribuì non poco alla pubblicizzazione dei capolavori dei più svariati musicisti, non solo a lui contemporanei, come Wagner e Verdi, ma anche del passato: Schubert, Beethoven, e addirittura Bach.

Ma l'interesse delle parafrasi e delle fantasie, per Liszt, non è solo divulgativo: data la grande libertà strutturale di questi brani, in essi egli approfondisce il fondamentale discorso sull'esplorazione delle risorse dello strumento a tastiera: i modelli espressivi sono infatti a tal punto ampliati che il pianoforte diventa uno strumento in grado di riprodurre qualsiasi immagine musicale concepita per qualsiasi organico originario, dalla voce umana alla grande orchestra. I gradi di elaborazione che Liszt effettua sui testi di partenza sono diversi: si parte infatti dalla pura e semplice trasposizione e adattamento di note sulla tastiera, e, attraverso una serie di stati successivi di rilettura, si giunge, in certe parafrasi o fantasie, a considerare il testo originario come pura idea strutturale, sulla quale diventa preponderante la elaborazione. La straordinaria capacità lisztiana di ricercare sul pianoforte gamme timbriche che non gli sono proprie,

un oggetto in gran parte ancora da scoprire e con il quale cimentarsi con ardore e passione in un confronto che si sviluppò parallelamente all'evoluzione costruttiva dello strumento e che ritagliò per quest'ultimo quell'immagine di preminenza che ancor oggi condividiamo.

La volontà di stupire ed ammaliare, ma anche quella di esplorare possibilità timbriche ed armoniche sconosciute guidarono Liszt nelle sue attività musicali fino alla decisione di ritirarsi dal concertino attivo, avvenuta alla fine del 1847. Furono gli anni in cui nacque ed attecchì il mito del *Pianista virtuoso*, che in seguito lo stesso musicista disconobbe ed in una certa misura osteggiò, alla cui crescita senza dubbio contribuì coscientemente: e a tale mito la figura di Liszt rimase indissolubilmente legata e da questo vennero messe in ombra le cento altre sfaccettature e valenze della personalità e dell'attività lisztiana.

I *Dodici studi di esecuzione trascendentale*, insieme ai *Grandi studi da Paganini*, sono senz'altro l'esempio più probante e il momento più riuscito della prima fase creativa di Liszt, quella cioè dominata dal concertista che apparentemente non conosce limitazioni o remore di ordine tecnico e dal giovane musicista che preme per essere universalmente conosciuto ed idolatrato. In realtà la versione che oggi è conosciuta ed eseguita fu pubblicata soltanto nel 1852, basandosi però su precedenti rielaborazioni di una delle primissime opere date alle stampe da Liszt, e precisamente nel 1827, il cui titolo ambiziosamente era *Studio per pianoforte in quarantotto esercizi in tutti i toni maggiori e minori*. Dei previsti quattro libri componenti l'intera opera vide la luce solo il primo, contenente i primi dodici esercizi ordinati secondo una logica successione tonale, che prevede un esercizio in maggiore ed uno in minore, a scalare per intervalli di terza a partire dal Do maggiore. Forse la necessità di produrre un'opera didattica che testimoniassse della sua serietà e professionalità al di là dei numeri pirotecnici esibiti in concerto o forse l'irrefrenabile

desiderio di cimentarsi in un ambito caro a tanti stimati maestri, come Cramer, Czerny o Moscheles, spinse il sedicenne Liszt a creare questo lavoro ancora un poco scolastico, ma già ricco di stimoli ed invenzioni. Il significativo incontro con Paganini, avvenuto nel 1831, l'accresciuta esperienza compositiva e strumentale e soprattutto la deliberata intenzione di condurre alle estreme conseguenze il rapporto esecutore-strumento fecero in modo che Liszt riprendesse nel 1839 quel *travail de jeunesse* (ma già quattro anni prima se ne era avuta una nuova edizione con modesti ritocchi), pubblicandolo come *Ventiquattro grandi studi per pianoforte*, dei quali però apparvero solamente i primi dodici. Questa volta non si trattò di un semplice rimaneggiamento, ma della vera esplosione di un modo nuovo di concepire il pianoforte, un viaggio nelle inesplorate regioni timbriche e tecniche di questo strumento che travolse le giovanili titubanze. Tutta la tastiera diviene qui il teatro del razionale affastellarsi di passaggi per terze e seste, di scale e arpeggi, di glissandi e ornamentazioni, di tremoli ed accordi a piene mani, nella ricerca di una "trascendentale" difficoltà mai però fine a se stessa, ma convogliata sempre verso intenti linguistici ed espressivi. Che questo lavoro fosse ormai lontano dal soddisfare le *pruderie* spettacolari del grande pubblico ci viene confermato dallo stesso Liszt in una lettera a Louis de Ronchand, riferita ad un suo concerto alla Scala di Milano del 1837, nella quale si riporta l'insofferenza degli spettatori verso questo genere di composizioni. Per giungere alla versione definitiva di questa tormentata opera si dovette tuttavia attendere, come si diceva, altri tredici anni: Liszt, ritiratosi da tre anni nella quiete di Weimar, lontano dai clamori della ribalta, nel 1852 pubblicava i celebri *Studi d'esecuzione trascendentale*. Essi non si discostano molto dai *Grandi studi*, ma recano inconfondibile l'atteggiamento del loro autore durante il lungo periodo di soggiorno a Weimar rispetto alle proprie composizioni precedenti, ovvero la tendenza a prendere le

distanze dalle seduzioni troppo apparenti del virtuosismo e a concentrarsi quindi sugli aspetti più profondi del fare musica. Negli *Studi d'esecuzione trascendentale* ciò si traduce in un più meditato rapporto con l'aspetto meramente tecnico, smussando certe impervie difficoltà d'esecuzione e riaccostando l'opera al primigenio concetto di "esercizio". Alla versione del 1852 vanno inoltre fatti risalire i titoli assegnati a ben nove *Studi*, mentre il quarto di questi, *Mazeppa*, fu pubblicato separatamente nel 1847. Questo continuo ritornare sul già fatto in un processo di inappagata ricerca di perfezione è affatto caratteristico della concezione che Liszt ebbe dell'opera d'arte come di un organismo con una sua vita propria che si evolve nel tempo e non di qualcosa di determinato e delimitato una volta per tutte: tratto questo della poetica lisztiana che ci illumina esaurientemente sulla "modernità" del suo autore.

Non essendo possibile in questa sede rendere conto nel dettaglio di ogni singolo brano, sottolineiamo solamente il vasto ventaglio espressivo offertoci dalla raccolta nel suo insieme. Si passa infatti dalle atmosfere più introverse e riflessive di brani come *Paysage*, *Ricordanza* o *Harmonies du soir*, in cui l'attenzione è catturata dal cangiante gioco delle sonorità e dall'intricato sviluppo armonico, alla frenesia demoniaca dello *Studio n. 2*, di *Feux follets*, di *Wilde Jagd* o dello *Studio n. 10*, ognuno dedicato al confronto con particolari problemi tecnici, o ancora alla propensione più narrativa di altri, come *Mazeppa* o *Eroica*. Su tale multiformità tuttavia regna una concezione unificante che rende ciascuno studio parte di un tutto: quella stessa compattezza che ci è annunciata fin dall'inizio dal brevissimo *Preludio*, che più che «riscaldare» le dita dell'esecutore sembra preparare l'ascoltatore ad un affascinante viaggio in dodici tappe.

Augusto Pasquali





Jeffrey Swann (Williams, Arizona, 1951) ha studiato pianoforte con Alexander Uninsky a Dallas e composizione con Darius Milhaud. Ha vinto nel 1975 il primo premio al Concorso Dino Ciani di Milano, il secondo premio e la medaglia d'oro al Concorso Queen Elisabeth di Bruxelles. Precedentemente aveva ottenuto il massimo riconoscimento al Concorso Chopin di Varsavia e al Concorso di Montreal, al Van Cliburn e al Viana da Motta. Più volte invitato al Festival di Berlino, suona regolarmente nei centri musicali più prestigiosi. Ha partecipato alla famosa serie parigina «Quatre Étoiles-Grandes Interprètes». Recentemente ha collaborato con la Philharmonia di Londra e il Concertgebouw di Amsterdam. Jeffrey Swann incide per la Deutsche Grammophon, RCA, Ricordi, Fonit Cetra e Ars Polona.

Franz Liszt  
Da ANNÉES DE PÈLERINAGE  
TROISIÈME ANNÉE (1877)

*Aux cyprès de la Villa  
d'Este - Threnodie II  
Les jeux d'eau à la Villa d'Este*

CSÁRDÁS MACABRE  
(1881-1882)

Da HISTORISCHE  
UNGARISCHE BILDNISSE  
(1885)

*Franz Deak  
Alexander Petöfi  
Michael Mosonyi*

RAPSODIA UNGHERESE IN RE  
MINORE N. 17 (1855)

Verdi/Liszt

RIGOLETTO - PARAPHRASE  
DE CONCERT (1859)

SIMON BOCCANEGRA -  
REMINISCENCES (1882)

Rossini/Liszt

LA SERENATA E L'ORGIA  
Grande fantaisie sur des motifs des  
soirées musicales (1835-1836)

Solo in tempi recenti sono stati riscoperti gli ultimi brani pianistici di Liszt, che lo consacrano padre della musica del nostro secolo. Liszt disse che in essi l'esuberanza dell'animo aveva lasciato il posto all'amarezza per la morte dei figli, per l'essergli stato impossibile sposare la principessa Sayn-Wittgenstein, per la delusione della sua amicizia con Wagner e Bülow. Dal 1870 infatti lo stile compositivo lisztiano diviene più austero, spigoloso, evita le cadenze armoniche tradizionali e sembra che il compositore scriva ormai solo per se stesso e non per il pubblico. Di questi brani più tardi quelli collegati alla Villa d'Este sono certamente fra i più interessanti. Scritti nel 1877 e ispirati alla villa di Tivoli del cardinale Hohenlohe, dove Liszt dal 1864 visse come ospite in diversi periodi di tempo, questi pezzi fanno parte del terzo volume degli *Années de Pèlerinage*. La *Threnodie* che evoca gli enormi cipressi della Villa d'Este, che si diceva fossero i più grandi d'Italia, è una profonda, raffinatissima elegia la cui tristezza quasi lugubre è evidenziata dallo stile armonico, nettamente superiore a quello dei primi due volumi degli *Années*. *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* descrivono le fontane del parco della villa e il loro stile armonico, originalissimo e quasi impressionistico, avrà un forte ascendente su Debussy e Ravel. Viene qui riprodotto un mondo di pura interiorità, un paesaggio sciolto da ogni legame con esperienze contingenti, libero e imprevedibile, tanto che la realtà descritta risulta rispetto ad esso un insieme di semplici analogie. Assai significativo il fatto che il brano contenga una citazione dal Vangelo di S. Giovanni: «Ma l'acqua che io gli do diverrà in lui una sorgente viva di vita eterna». Dopo un inizio con arpeggi e tremoli tutto si dirada e all'atmosfera fluttuante subentra la presenza di un solo frammento melodico che dal grave passa all'acuto. La scrittura dell'accompagnamento è raffinatissima ed evidenzia la maestria lisztiana nell'utilizzo di un virtuosismo quasi funambolico. La *Csárdás macabre* ha per tema

un canto popolare ungherese il cui testo dice: «La capanna sta bruciando mentre io amoreggio con una giovane zingara». Il pianoforte viene trattato come uno strumento a percussione e la violenza delle soluzioni linguistiche e l'estrema stilizzazione della csárdás suscitano un autentico sgomento anche tra i più fedeli ammiratori di Liszt. Importante in quest'ultimo periodo è anche la raccolta degli otto ritratti ungheresi. Il ritratto di Franz Deak è caratterizzato da uno stile impetuoso tipicamente ungherese, mentre i ritratti del compositore Mihály Mosonyi (che iniziò la rinascita della scuola musicale ungherese) e del poeta Sándor Petöfi (morto durante i moti rivoluzionari) sono meravigliose elegie di straordinaria profondità. Come nei brani ungheresi precedenti, anche nella *Rapsodia n. 17* composta nel 1886, l'ungaricità non è più sostenuta da materiali preformati ma è affidata all'essenza stessa del linguaggio, alla scala, ai ritmi caratteristici. In questi brani Liszt guarda al futuro e cerca nelle radici linguistiche del suo popolo la chiave che gli permetta di uscire dal sistema tonale occidentale. Dalla pratica di virtuoso e dalle necessità economiche nasce la letteratura d'occasione in cui rientrano tutte le trascrizioni d'opera che Liszt compose. Innanzitutto il rielaborare brani operistici mostra come egli non considerasse più l'opera come qualcosa di statico e immutabile, ma come un complesso di sentimenti che possono essere espressi in vari modi, grazie alle inesauribili possibilità del linguaggio musicale. Nonostante queste composizioni fossero destinate a dilettanti, Liszt mantenne la sua libertà e rese questi brani così difficili da risultare inaccessibili agli *amateurs* ed eseguibili solo dai pianisti più capaci. È anche importante il fatto che Liszt intervenga in modo assai significativo sull'impianto formale della fonte. Nella *Parafrasi del Rigoletto* egli arricchisce le armonizzazioni che gli sembrano più povere e nelle *Reminiscences de Simon Boccanegra* fa precedere alla trascrizione un suo commento.

La *Parafrasi da concerto sul Rigoletto*, secondo il gusto dei salotti, sfrutta i temi più orecchiabili: *Ah, ah, rido ben di cuore e Bella figlia dell'amore*, che si alternano nel quartetto dell'ultimo atto. Il primo tema, ad ottave staccate, introduce il brano e viene frammentato da virtuosismi nel registro acuto. Dopo l'esposizione del secondo tema, di carattere molto più lirico, accompagnato da arpeggi, frammenti dei due temi si alternano mentre nel registro acuto si sovrappongono ad essi rapidissime scale cromatiche. Ribattuti velocissimi del primo tema preannunciano la fine del brano che è caratterizzata da accordi massicci in *fortissimo*. Le *Reminiscences de Simon Boccanegra*, come abbiamo visto, hanno un inizio lisztiano in cui una melodia calma, di carattere meditativo, che viene ripetuta nel registro medio e acuto, è accompagnata da pochi, semplicissimi accordi. Contrasta in modo assai evidente con questa introduzione il primo tema, incisivo, di ritmo puntato, nella cui esposizione Liszt introduce passaggi accordali virtuosistici. Accordi in *fortissimo* preannunciano l'entrata del secondo tema di carattere più lirico, accompagnato da tremoli rapidissimi che ne approfondiscono i momenti più intensi. Il ritorno del primo tema e di frammenti derivati dall'introduzione conclude il brano in cui risalta anche l'originalità della scrittura verdiana. Oltre alle fantasie su temi d'opera, Liszt scrisse anche due fantasie su temi delle *Soirées musicales* che sono fra i brani virtuosistici più complessi della sua opera. Rossini scrisse le *Soirées musicales*, otto arie da camera e quattro duetti, dal 1830 al 1835. Fra questi brani, scritti per le serate che il compositore passava in casa di amici, Liszt utilizzò *La serenata (Mira, la bianca luna)* e *L'orgia (Andiamo, cantiamo)* per la *Grande fantasia* in programma questa sera che è introdotta da un breve episodio *Presto fucoso* con accordi staccati in *fortissimo*. A questa introduzione segue un *Andantino* in cui il tema cantabile de *La serenata* viene prima esposto

molto semplicemente, poi arricchito da ottave, accordi e arpeggi mentre le continue indicazioni *dolce*, *espressivo*, *cantando sempre*, che si ritrovano sullo spartito, sottolineano la predominanza dell'elemento melodico su quello virtuosistico. Preannuncia l'entrata del secondo tema, *L'orgia*, un rapido crescendo che porta ad un valzer in cui ritroviamo il motivo dell'introduzione. L'esuberanza del virtuosismo accordale di questa seconda parte conclude il brano con ottave e ribattuti di grande efficacia.

Giuseppina Di Marco